EL TRAP

FILOSOFÍA MILLENNIAL PARA LA CRISIS EN ESPAÑA

ERNESTO CASTRO



EL TRAP

FILOSOFÍA MILLENNIAL PARA LA CRISIS EN ESPAÑA

ERNESTO CASTRO

errata naturae

PRIMERA EDICIÓN: septiembre de 2019

C/ Alameda 16, bajo A
28014 Madrid
info@erratanaturae.com
www.erratanaturae.com

ISBN: 978-84-17800-11-6
DEPÓSITO LEGAL: M-24326-2019
CÓDIGO BIC: DN
IMAGEN DE PORTADA: David Sánchez
MAQUETACIÓN: A. S.
IMPRESIÓN: Kadmos
IMPRESO EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

Índice

A mi hermana Elena,
por un futuro mejor.

0. *INTRO:* LAS FALTAS D HORTOGRAFIA

> Una poeta aún sin publicar me dijo una vez en Boulder, Colorado, que cualquier cosa que mereciera la pena hacerse, merecía la pena hacerse mal. A juzgar por las incompletas páginas que preceden a esta nota, parece que he seguido su consejo demasiado bien.
>
> JOANNA RUSS

«M bas a korejir las faltas d hortografia?????».

Ésa fue su respuesta.

Un amigo mío le había escrito un correo a Yung Beef. Le había explicado que dirigía un pequeño sello dentro de una gran editorial. Le había dicho que quería publicar un libro suyo. Le había dicho que le daba igual el género. Que le daba igual si era en prosa o en verso. Si era ficción o no ficción. Que, si fuera necesario, le pondría un *ghostwriter* y él sólo tendría que firmar y cobrar los derechos de autor. ¿Cuál fue la respuesta del trapero? «¿Me vas a corregir las faltas de ortografía?».

O, mejor dicho y peor escrito: «M bas a korejir las faltas d hortografia?????».

Mi amigo editor estaba ante un dilema. Si no corregía las faltas de ortografía de Yung Beef, el libro sería ilegible; pero, si

las corregía, entonces ya no sería un libro de Yung Beef. ¿Qué hacer ante esta situación? ¿Dejar las erratas del trapero so peligro de que nadie las entendiera o pulir su gramática a costa de que no pareciera él mismo? ¿Apostar por lo real pero nulo o por lo adecuado pero inauténtico?

Éstas han sido las dudas que a mí también me han asaltado mientras escribía este libro. Y no me refiero meramente a la gramática. Me refiero al acto mismo de escribir un libro de filosofía sobre un género musical aparentemente tan antifilosófico como es el trap. Afortunadamente, mi posición filosófica es que todo lo real es racional o, aplicado al campo de la sociedad humana, que todo el mundo practica filosofía mundana en su día a día, aunque sólo unos pocos, justamente los que hacen filosofía sistemática, sean conscientes de ello. Por suerte o por desgracia, este libro no aborda el trap desde un punto de vista cien por cien sistemático. Para hacer tal cosa sería necesario comenzar definiendo la idea de música y, a partir de ella, avanzar hacia una definición rigurosa de los géneros musicales y abordar el espinoso debate sobre la «música degenerada» —o, como prefiero llamarla yo, para evitar asociaciones involuntarias con el nazismo y/o el estalinismo: el debate sobre la «música transgénero»— en relación con el trap. Dicho sea en román paladino: ¿es el trap un género musical o algo que va más allá de todo género? Por suerte o por desgracia, éste tampoco es un libro de filosofía sistemática, aquí nos ahorramos ese tipo de suplicios intelectuales. Lo que el lector se va a encontrar en las siguientes páginas es una ensalada de mitologemas y filosofemas mundanos provenientes del trap español, salpimentados con pizcos y tropezones de filosofía que espero den sabor al conjunto[1].

[1] Para leer una propuesta de filosofía sistemática de la música, con la cual yo no termino de estar completamente de acuerdo, pero que me parece avanza un buen trecho en el camino que hemos esbozado en este párrafo, léase Vicente Chuliá, *Manual de filosofía de la música*, Oviedo, Pentalfa, 2018.

Dicho esto, un libro sobre el trap puede estar dirigido a dos tipos de público. El primero es el que no sabe nada sobre el tema y quiere ponerse al día. Un público compuesto principalmente por personas de mediana edad que han atisbado la palabra «trap» en los medios de comunicación o en las redes sociales, pero no terminan de hacerse una idea de su significado. Un público al que convendría recordar que «trap» significa «trampa» en inglés y que, en las ciudades del Sur Profundo estadounidense, se llaman «trap houses» («casas de la trampa») a los edificios en los que se trafica con drogas. Un público al que sería bueno indicar que, durante los primeros años del siglo XXI, la música trap se popularizó en Estados Unidos como un subgénero del rap que versaba acerca del tráfico de drogas y que, posteriormente, durante esta década que ya toca a su fin, el trap se ha extendido por todo el mundo y se ha mezclado con otros géneros musicales tales como el reguetón, el *dancehall*, el flamenco o el *indie*. Un público al que se debería explicar que la mayoría de los músicos españoles que parece hacer trap (¿C. Tangana?, ¿Bad Gyal?, ¿Rosalía?, ¿Pimp Flaco?) en verdad no hace trap, sino algo vagamente denominado «música urbana».

Si tú, lector, formas parte de este público, entonces éste puede no ser tu libro. Y si sólo quieres saber cómo suena, dónde se baila y quién hace trap, entonces tú no necesitas ningún libro. Te basta y te sobra con acercarte a cualquier grupo de jóvenes en cualquier parque o plaza de tu ciudad. Pero si, además de eso, quieres saber cuál ha sido la historia del trap en España, cómo se ha relacionado con el rap anterior, quiénes son las figuras más importantes de la escena urbana nacional y qué tiene que decir esta música acerca de cuestiones como el feminismo, la memoria histórica o el modelo económico capitalista, entre muchas otras cosas, entonces las siguientes páginas constituyen mi *particularísima* versión de los hechos. Otras versiones de estos mismos hechos se pueden encontrar en *Historia del trap en*

España, de Jon I. García; en *Trapologia*, de Max Besora y Borja Bagunyà; o en los cientos de ensayos, artículos y entrevistas que cito a lo largo de este libro (especialmente útiles me han resultado los trabajos de Blanca Martínez Gómez, Alicia Álvarez Vaquero, Daniel Madjody, Víctor Parkas, Ana Iris Simón y Víctor Lenore).

El segundo tipo de público al que puede estar dirigido este libro es el que cree saberlo todo acerca del trap y lee en diagonal los textos que se van publicando sobre el tema con el único objetivo de comprobar que todos los nombres propios le suenan. Lamentablemente, a esto ha quedado reducida buena parte de la prensa musical de este país: a un *name dropping* endogámico en el que es más importante conocer el nombre del hermano del primo del *manager* del grupo de moda que tener una tesis o hipótesis que defender acerca de la música de la que se habla. Este libro, a diferencia de la mayoría de los artículos que se escriben sobre la escena urbana española, no tiene largas listas de «nombres que tienes que conocer antes de morir». Aquí no menciono a todos los artistas urbanos que conozco, sólo a los más relevantes para la tesis o hipótesis que quiero defender, a saber, que el trap ha sido la banda sonora de la crisis en España (una crisis que ha sido principalmente económica, pero también social, cultural y generacional). Digámoslo con una comparación: si, según *Public Enemy*, el rap estadounidense fue la CNN de la comunidad afroamericana a comienzos de los noventa, en nuestro país el trap ha sido la TVE de los jóvenes empobrecidos y precarizados a finales de 2010. Si a ti, lector, no te interesan este tipo de arriesgadas teorías o hipótesis, y lo que buscas es el puro dato erudito o esotérico, entonces éste puede no ser tu libro.

En última instancia, si soy sincero, este libro está dirigido a un solo tipo de público y, a la postre, a una sola persona: a mí mismo. Quiero explicarme por qué llevo media década, desde

que empezó a emerger el trap en España, escuchando compulsivamente este tipo de música. ¿Qué hace un joven célibe y abstemio como yo, que hace años que no folla y que no ha probado ninguna droga dura en su vida, tarareando estas canciones lujuriosas y politoxicómanas? ¿Qué le ha pasado a la juventud española para que un empollón de clase media como yo tenga como referente cultural a figuras como Yung Beef? ¿Estamos ante una fetichización de la pobreza, ante una erotización de la precariedad, como lo llaman los que critican al trap desde la izquierda? ¿O se trata de un fenómeno de empatía musical que va más allá de las clases, los géneros y las razas? El caso es que yo soy un varón blanco cishetero que hasta hace unos meses daba clases de Filosofía en la universidad, de modo que carezco de toda legitimidad posmoderna para hablar sobre este tema. El hecho de que me aficionara a este tipo de música cuando era un nini, durante un año y medio en el que ni estudié ni trabajé, y de que actualmente tenga tiempo de escribir un libro porque estoy en paro, no quita que, comparado con otros de mi generación, soy un suertudo y un privilegiado. Así pues, entiendo que, para mucha gente, si las páginas que vienen a continuación tienen algún valor, no lo será por quien las ha escrito, sino por lo que en ellas está escrito. Yo también lo prefiero así.

¿Y qué es exactamente lo que está escrito en ellas? Resumiendo mucho, en el capítulo primero se expone la tesis principal de este libro y se justifica su título. ¿Por qué motivo pongo el vocablo «trap» en el título de este volumen a pesar de que en sus páginas reconozco que la mayoría de los músicos españoles sobre los que se ha aplicado la palabrita no son estrictamente traperos? Porque, a mi juicio, la alternativa políticamente correcta de «música urbana» no es menos problemática: si el término «trap», aplicado a músicos que no han formado parte del mundo de la droga, es una apropiación indebida de la cultura musical de los camellos, la expresión «música urbana», aplicada a vocalistas

y *beatmakers* euroblancos —como son buena parte de los miembros de la escena urbana española— es una apropiación indebida de la cultura musical negra. Como explico en ese capítulo, la expresión «música urbana» fue acuñada en los años setenta con el objetivo deliberado de blanquear géneros musicales afroamericanos como el *jazz*, el *soul* o el *R&B*. ¿Qué hacer entonces? Mi propuesta es utilizar la fórmula políticamente correcta de «artista urbano» para referirnos a cualquier músico que forme parte de la escena urbana nacional y reservar el término «trap español» para designar la metamúsica de la crisis en nuestro país. Dicho rápido y mal, por «metamúsicas» entiendo aquellos estilos de vida o aquellas actitudes ante la vida que, surgiendo de la música, van más allá de ella. En este sentido, se puede establecer un sólido paralelismo entre el trap y el punk: si el punk fue la metamúsica *baby boomer* de la crisis de los años setenta que dio origen al neoliberalismo, el trap es la metamúsica *millennial* de la crisis de los años que vinieron a partir de 2010 y que, por el momento, ha dado origen a identitarismos y neofascismos de toda laya.

El segundo capítulo, cuyo título hace un guiño al famoso panfleto de Bartolomé de las Casas sobre la conquista de América, es una breve historia del rap español, desde sus orígenes a comienzos de los años noventa hasta su crisis a finales de la década de los 2000, pasando por la formación de lo que he llamado el «rapero virtuoso», a saber, ese estereotipo social según el cual para ser un buen rapero en España uno tiene que ser triplemente virtuoso, en el sentido de que 1) tiene que mostrar virtuosismo lírico, 2) tiene que encarnar ciertas virtudes político-morales, y 3) tiene que ser hombre («virtud», en castellano, proviene del latín «vir»: «varón»). Como cuento en ese capítulo, el *gangsta rap*, surgido en España a mediados de la década de los 2000, cuestionó las dos primeras formas de virtud al escribir letras carentes de todo virtuosismo lírico y al encarnar todos

los vicios político-morales que se puedan imaginar. Pero no fue hasta la llegada del trap, heredero natural del *gangsta rap* y el *dirty south*, que se vino abajo por completo ese triunvirato de valores masculinos, y dio entrada en la escena urbana española a un número hasta entonces nunca visto de mujeres.

Todo esto no hubiera sido posible sin los pioneros del trap en España: KEFTV VXYZ primero y PXXR GVNG después. A ellos está dedicada la sección 2.3, en la que se analiza el llamado «YemaGate», la polémica que tuvo lugar en 2014 entre D. Gómez (de PXXR GVNG) y N-Wise (de MDE Click), de una importancia crucial para la segregación del trap frente al rap en España. A partir de entonces, los traperos han buscado por todos los medios quitarse la etiqueta del rap de encima y los raperos han insistido en que el trap no forma parte de la cultura *hip-hop*. Así se ha producido la curiosa situación por la cual, mientras en Estados Unidos el trap está reconocido como un subgénero del rap, en España se considera un género aparte, cuyo máximo y primer exponente serían los PXXR GVNG. A su inclasificable trayectoria musical está dedicada íntegramente el capítulo tercero, con un breve cameo de la que he denominado «escena urbana levantina o levantisca», entendiendo por tal una serie de artistas de la Comunidad Valenciana (Kidd Keo, Yung Sarria, Elegvngster, etc.) con los cuales los Pobres han tenido algún que otro roce.

Hablando de inclasificables o de desclasificados, no podía dejar de escribir por extenso sobre el artista más singular e irrepetible de la escena urbana española: Cecilio G., a quien he calificado como «el quinto Pobre», igual que se habla del «quinto Beatle», porque, pese a haber formado parte de PXXR GVNG en sus inicios, el Rey de Bogatell se enemistó rápidamente con ellos. Solo contra el mundo, este Leopoldo María Panero del trap —es decir, alguien clínicamente loco, pero que, en su locura, ve el mundo mucho más cuerdamente que los que se llaman a sí mismos cuerdos— es el objeto del capítulo cuarto.

Siguiendo la división tripartita de todo el libro, me he fijado en tres aspectos de su vida y obra: su idiosincrática identidad de género (el nombre real de Cecilio G. es «Juan Cecilia Ruiz» y se rumorea que fue criado como una niña), la forma en que ha invertido por completo la lógica del *beef* (sus *praw lessons* no son tanto ataques al resto de artistas urbanos cuanto formas muy sutiles de hacerse el harakiri) y su experiencia en las instituciones penitenciarias (centros de menores, psiquiátricos y cárceles)[2].

Cierro esta primera parte del libro, dedicada a la presentación de los personajes más destacados de la escena urbana nacional, y en ella no podía faltar la persona que se ha opuesto de forma más clara y frontal a la categoría de trap: C. Tangana. Como la figura de este artista urbano es de sobra conocida por la opinión pública española, no me he limitado a exponer su vida y obra (lo cual sería redundante para la mayoría de los lectores), ni tampoco me he restringido meramente a seleccionar los temas y aspectos que más me interesan de él, sino que he reconstruido su trayectoria musical partiendo de un esquema teológico: el de la historia de las religiones. Y hasta aquí puedo leer. Para conocer los detalles de esta historia de las religiones aplicada a la trayectoria musical de C. Tangana no cabe más remedio que leer el capítulo en cuestión. Lo que sí que puedo adelantar es que en esa historia cumple un papel muy importante lo que he bautizado como «arte político interactivo», a saber: aquel tipo de arte político que encarna el mal que quiere criticar y deja al público la labor de criticarlo. En ese sentido,

[2] Hablando de la estructura tripartita del libro, cabe subrayar que éste consta de nueve capítulos, con tres secciones cada uno, lo cual da un total de tres elevado a tres, es decir veintisiete partes, que —sumadas al *intro* y el *outro*— arrojan la cifra final de veintinueve: el número de años que yo estoy a punto de cumplir. Cuento esto no sólo para que el lector piense que estoy loco, sino sobre todo para informarle de que el libro está lleno de este tipo de bromas internas (acrósticos, por ejemplo), que, en caso de que esté muy aburrido, le pueden alegrar la tarde.

C. Tangana se diferencia radicalmente de los raperos virtuosos que se suelen presentar como un dechado de virtud y bonhomía frente al poder que quieren denunciar.

La segunda parte del libro, con secciones más extensas y temáticas que la primera, arranca con un capítulo sobre la cuestión del feminismo y, en general, del papel de las mujeres en la escena urbana nacional. Comienzo por romper con el prejuicio machista de que las artistas urbanas son sólo un par de chicas guapas con las uñas largas que saben mover el culo (aunque, como veremos a lo largo del capítulo, en las uñas y en el movimiento del culo hay tanta o más política que en el *Manifiesto comunista*). A mi juicio, las mal llamadas *trap queens* se pueden agrupar en tres bloques o grupos. Un primer bloque formado por las artistas urbanas que «perrean por fuera y lloran por dentro», entre las cuales cabe destacar a Somadamantina, La Favi y Albany, cuyas letras expresan estados psicológicos depresivos, por muy alegres y bailongas que sean sus instrumentales. Un segundo grupo compuesto por las traperas que deconstruyen la vieja dicotomía patriarcal, según la cual todas las mujeres son o bien prostitutas, o bien casaderas, pero no ambas cosas a la vez ni mucho menos una tercera cosa. Una deconstrucción que puede producirse mediante el vaciamiento de sentido de la palabra «puta» y el planteamiento de formas de relación sexoafectiva alternativas a la pareja monógama tradicional (La Zowi), o bien ofreciendo un modelo de feminidad empoderada que escapa a esa dicotomía (Chanel). Por último, el tercer grupo es el de las artistas urbanas españolas que la opinión pública toma habitualmente por extranjeras, pese a haberse criado y formado en España, por la sencilla razón de que su imagen y su sonido apelan constantemente al mundo latino (Ms. Nina y Nathy Peluso).

En el capítulo séptimo viajamos al pasado. O, mejor dicho, a la manera en que algunos artistas urbanos actuales se imaginan el pasado. *Retrofolk* es el neologismo que he acuñado para referirme

a esa forma de folclore contemporáneo que toma ciertos elementos del presente y los proyecta sobre un tiempo pretérito que nunca tuvo lugar. La primera forma del *retrofolk* dentro de la escena urbana española es la conversión del cine quinqui de los años setenta y ochenta en una pieza de coleccionista que, al mismo tiempo que fetichiza la pobreza de ayer, erotiza la precariedad de hoy. El Virgilio que nos va a guiar por este submundo completamente museificado es El Coleta, el rapero favorito de los especialistas en memoria histórica. En segundo lugar, en ese capítulo analizo los intentos de emulación de la Movida Madrileña que se han promovido desde la escena urbana española, desde la filiación entre el programa de televisión *La edad del oro* y el canal de YouTube *El Bloque* hasta la identificación explícita de C. Tangana con Andy Warhol, pasando por el papel de hada madrina mediática que ha desempeñado Alaska para toda esta escena. Por último, me ha parecido fundamental abordar las intersecciones entre el flamenco y la música urbana. El flamenco no es algo del pasado, pero la forma en que muchos artistas urbanos hablan de él genera la intuición de que nos encontramos ante otro fenómeno de *retrofolk*. Toca por lo tanto hablar de los músicos que han fusionado el trap con el cante jondo desde la seriedad y la responsabilidad (Soleá Morente, Moncho Chavea, Maka, Dellafuente), pero también toca hablar de aquellas mezclas que han tenido efectos caricaturescos, provocando inevitablemente debates acerca de la apropiación y expropiación cultural, así como sobre el antigitanismo y la desgitanización. Rosalía, por supuesto, es el ejemplo más claro de este último caso, que he bautizado «*flamencamp* específico» por razones que no hay espacio para exponer aquí.

Aunque, como ya he dicho, muy pocos de los artistas urbanos españoles se ajustan a los cánones del trap ortodoxo, esta última forma de *retrofolk* se aleja incluso de la concepción popular y heterodoxa que hay acerca del trap en España. En este sentido,

se podría decir que el *flamencamp* (específico o genérico) es una clase de postrap, entendiendo por tal cosa el tipo de música que surge una vez que el trap se ha convertido en *mainstream* o hegemónico. A ese tipo de música está dedicado el capítulo octavo, que comienza con una disertación acerca de Pedro LaDroga, principal representante en España de esa mezcla de música urbana y electrónica que —resignificando un término que ya existía previamente— he llamado «vaportrap». A continuación, abordamos las nuevas formas del *R&B* que han surgido de manera destacada en las islas Canarias como una evolución natural de ese *hip-hop* melódico que en España no ha sido popular hasta hace un par de años, con figuras como Maikel Delacalle, Broke Niños Make Pesos o Locoplaya. Para terminar, respondo con una negativa a la pregunta de si el trap es el nuevo pop. A mi juicio se trata más bien del nuevo *indie*, con figuras como Recycled J. o Pimp Flaco, que quieren pero no pueden ser *popstars*.

En el último capítulo planteo la pregunta de si el trap español, con su relación de amor-odio con respecto a los grandes sellos discográficos, ha contribuido o no a la crisis de la industria musical. A mi juicio, la respuesta es que no. Es más, considero que la música urbana ha servido de materia prima para el establecimiento de una nueva industria del espectáculo: la de los memes. Casos como el de Lory Money, «Burlaos», «Velaske, yo soi guapa?» o el «Trap del terraplanismo» abundan en la tesis que allí defiendo sobre la *memetización* de la escena urbana española. Finalmente, planteo una reflexión sobre las tres acepciones filosóficamente más interesantes de la expresión «ser real» dentro de la escena urbana: la *realness* como entidad, como autenticidad y como realeza. Las dos primeras acepciones son abordadas en la sección 9.2, tomando como *loci classici* de esta problemática la trayectoria musical de Bad Gyal y la participación de las Glitch Gyals y de Xcese en el programa de talentos *Factor X*. La última acepción del «ser real» queda

reservada para la disputa entre Yung Beef y C. Tangana que comenzó en el Primavera Sound de 2018 y que se convirtió, pasadas las semanas, en la discusión más interesante que se ha producido en la escena urbana española sobre la idea de monarquía y sobre los diversos modelos de negocio que hay dentro de la industria musical.

El contenido del *outro*, si me permiten, es una sorpresa.

No puedo terminar esta *intro* sin mencionar la que ha sido la principal fuente de inspiración durante la escritura de este libro: David Foster Wallace. Salvando las distancias entre un genio como era él y un plumilla como soy yo, los paralelismos entre nuestras vidas son demasiados como para que, en un ejercicio de delirio paranoico-crítico, no pueda evitar identificarme con aquel escritor. Wallace se aficionó al rap estadounidense después de trasladarse a Boston para hacer su doctorado en Filosofía, de modo similar a como yo me aficioné al trap al regresar a Madrid para hacer mi doctorado (también en Filosofía). Wallace hizo *Ilustres raperos* después de intentar fallidamente escribir un libro sobre la pornografía desde la perspectiva de género, de modo similar a como yo he hecho este libro después de intentar fallidamente escribir una biografía sobre Alberto Cardín, el abuelo de la teoría *queer* en España. Mi identificación paranoico-crítica con el autor de *La broma infinita* llegó hasta el extremo de que, durante los primeros meses de toma de notas para este libro, en el verano de 2018, me disfracé de él. Pañuelo en la cabeza incluido. Casi me quedo calvo de todo lo que sudé debajo de aquel pañuelo. Esperemos, por mi propio bien, que la emulación no vaya más lejos.

14 de mayo de 2019
Vegas de Matute

1. ¿QUÉ ES EL TRAP? ¿Y TÚ ME LO PREGUNTAS?

Vemos a un trapero que viene bajando la cabeza,
apoyándose y golpeándose en los muros como un poeta
y, sin preocuparse de los chivatos, sus súbditos,
descarga su corazón en gloriosos proyectos.

CHARLES BAUDELAIRE

1.1. Del pantrapismo a la trapofobia

Probablemente no haya en el periodismo español reciente un término tan discutido como el de «trap». La prensa generalista lo ha utilizado como *clickbait* para referirse a cualquier artista urbano joven que haya hecho alguna canción con Auto-Tune (un afinador de voz que, usado de una cierta manera, hace que los cantantes suenen como si fueran robots), con *ad libs* (interjecciones improvisadas que se repiten a lo largo de un tema o de toda la discografía de un cantante, convirtiéndose en algo así como su firma vocal) o con una Roland TR-808 (una caja de ritmos de los años ochenta cuyos *hi-hats* suenan, si se aceleran, como una banda de cigarras metálicas). Este uso oportunista del término llegó a su paroxismo en 2016, cuando los medios

calificaron de «trap queens» a artistas de géneros musicales tan distintos como el *dancehall* (Bad Gyal), el reguetón (Ms. Nina) o incluso el flamenco (Rosalía). Como se lamentaba en Twitter el cantante de *grime* Erik Urano: «Confirmado. "Trap" es la palabra más pocha y descontextualizada de 2016. Por poco no le llaman "trap" a todo aquello que no sea música clásica».

El cómico Antonio Castelo, principal responsable del *hype* acerca de esta palabra gracias a —o por culpa de— su sección de entrevistas a «traperos» en el programa de radio *Vodafone yu*, se justificó estableciendo un paralelismo con su propia profesión. Si en España llamamos «monólogo» a lo que en el resto del mundo se llama «stand-up comedy», y los oradores y dramaturgos españoles no se ofenden porque los humoristas se hayan apropiado de esta fórmula de origen indudablemente retórico y teatral, ¿por qué no podemos llamar «trap» a lo que en el resto del planeta se llama de otra manera? Razón no le faltaba a Castelo. El significado de una palabra no viene dado por su origen o bautizo, sino por los usos siempre cambiantes que le dan los hablantes autorizados y competentes de un idioma. Sin embargo, este humorista perdió toda autoridad y toda competencia en la *koiné* de la música urbana cuando se le acusó de haber estado hostigando sexualmente a menores de edad dentro y fuera de las redes sociales. Y, con la «poscensura» de Castelo a mediados de 2018, también se poscensuró la ridícula creencia de que todo lo que no es música clásica es trap[1].

Antes de esa fecha, sin embargo, se cometieron todo tipo de abusos léxicos. En la edición de 2017 del programa de televisión *Operación Triunfo* se tildó de «trap» una canción que ni siquiera hacía uso del Auto-Tune, de los *ad libs* o de la Roland TR-808. La directora de este concurso de talentos aseguró delante de millones de españoles que «Lo malo» no era un tema

[1] Cfr. Juan Soto Ivars, *Arden las redes: la postcensura y el nuevo mundo virtual*, Barcelona, Debate, 2017.

de reguetón, sino de trap. El objetivo de esta puntualización era aplacar a las cantantes que tenían que interpretar la letra que había compuesto Brisa Fenoy para la candidatura de España al concurso de Eurovisión. Aitana War, el dueto formado por las concursantes Aitana y Ana Guerra, no quería asistir al mayor festival musical europeo con un reguetón, género musical que ellas juzgaban quintaesencialmente machista, pese a que «Lo malo» verse acerca de una chica que no quiere saber nada acerca de la masculinidad tóxica. Esta canción se puede interpretar como una respuesta a «Mala mujer», el bolero en el que C. Tangana actualizó el tópico del despechado, y la letra de Fenoy está cargada de metáforas silvestres («Tú ya no estás dentro de mí, / se han podrido las flores aquí. / Ahora ya no quiero rosas, / soy el león que se comió las mariposas») y de paradojas ludópatas («Tira porque te toca a ti perder, / que aquí ya se perdió tu *game*. / Tiro porque me toca a mí otra vez, / sólo con perderte ya gané»)[2]. Pero a Aitana y a Ana Guerra no les parecía bien lo de meter palabras en inglés en una canción en castellano; doble etnocentrismo el de Aitana War —el de ser unas fundamentalistas

[2] A todo esto, Brisa Fenoy es el ejemplo más evidente que hay en la escena urbana española de «capitalismo a la violeta», ese mambo jambo de valores feministas y neoliberales que actualmente es el pensamiento único de cierta izquierda progresista. A la sazón, una de las canciones de Fenoy, deliberadamente titulada «Free», es la banda sonora de un anuncio de yogures bajos en calorías. La letra de este tema es un canto a la libertad, entendida principalmente como estar libre de azúcares añadidos, de materia grasa y de edulcorantes artificiales, igual que los Danone Light & Free. «Sin artimañas, / de esas que dañan, / sin perder kilos, / esos que te engañan, / mi cuerpo es mío / y, si me da la gana, / como lo que quiero, / yo soy quien manda», canta la compositora de «Lo malo» en un *spot* publicitario cuyo objetivo es vender un bien de consumo que ayuda hipócritamente a perder esos kilos. La que te engaña es Fenoy, no los kilos. De esta canción se han hecho dos vídeos: el anuncio de Danone y el videoclip propiamente dicho. En ambos aparecen individuos de múltiples razas, géneros y tatuajes —que no edades, pues todos son jóvenes y lozanos— vestidos de Puma y de Adidas, bailando sobre consignas feministas del tipo «Make up has no gender», «Boys have feelings» o «Pink is not a girl color». Sin embargo, hay una diferencia crucial entre ambos vídeos: la miniatura del anuncio es una mujer racializada de talla grande con una gorra proletaria encasquetada del revés, mientras que en el videoclip no figura nadie gordo ni con pintas de clase baja. Está visto que al capitalismo a la violeta no le preocupan tanto los estereotipos clasistas, racistas y gordófobos cuando se trata de vender productos lácteos.

del Diccionario de la Real Academia Española y el de juzgar que un reguetón, esa música de origen latino, no puede ser feminista— que la directora de *Operación Triunfo* sólo pudo aplacar con la fórmula mágica: «Esto no es un reguetón; esto es un trap».

Para entonces, sin embargo, los artistas urbanos ya habían empezado a desmarcarse de la etiqueta. Desde comienzos de 2017, C. Tangana ha aprovechado todas las entrevistas que ha concedido para recalcar que él hace pop y no trap; que el trap tiene que ver con el tráfico de estupefacientes y con la violencia callejera; y que él —pese a hablar en sus canciones de las drogas que consume y a pesar de haberle pegado a otro rapero por un «Quítame allá ese videoclip»— se porta requetebién. «Mi principal referente es Michael Jackson», ha declarado campanudamente el Madrileño. Cuando, con motivo de la participación de C. Tangana, entre otros muchos artistas urbanos, en la edición de 2017 del festival Sónar, el diario *La Vanguardia* tituló «Trap, el rap de los ninis»[3], Antón Álvarez Alfaro se apresuró a comparar su currículum con el del periodista que daba la noticia: «Llevo currando desde los 16, tengo una carrera universitaria y profesionalmente se puede decir que no le envidio nada a un redactor de suplementos culturales. Estuve en el Sónar en 2003, no hago trap y mi música no sólo está en YouTube»[4]. A continuación, Pucho hizo un llamamiento al resto de artistas urbanos españoles:

> Cuando digo que os convirtáis en profesionales no hablo de que firméis un contrato. Me refiero a que España tiene que dejar de vernos como los ninis de youtube. Dejad de llorar cada vez que alguno tiene éxito. Los medios usan tu imagen y tu actitud adolescente para generar contenido que al final es dinero. Mirad a vuestro alrededor y

[3] Rubén Pujol, «Trap, el rap de los ninis», *La Vanguardia*, 11/06/2017.

[4] Todas las citas literales se han transcrito respetando los errores y erratas cometidos por sus respectivos autores. En este caso, por ejemplo, C. Tangana da mal la fecha de su participación en el Sónar; no fue en 2003, sino en 2013. Confiamos en la inteligencia del lector para detectar estos lapsus *linguae* y en su caridad interpretativa para pasarlos por alto.

daros cuenta de que hay posibilidades reales de convertirnos en algo influyente.

¡Oído cocina! Un día después de la emisión de este tuit, la periodista musical Alicia Álvarez Vaquero (alias Tita Desustance) publicó un artículo en el que solicitaba a C. Tangana y a Yung Beef que discriminaran lo que es trap de lo que no lo es. El resultado fue deliciosamente desconcertante. Si bien ambos estaban de acuerdo en que un trapero debe tener un pasado vinculado con el tráfico de drogas, Yung Beef afirmaba que el trap se basa necesariamente en los ritmos de la Roland TR-808, mientras que C. Tangana decía que no, que él conoce trap sin 808 (escúchese *Trap Muzik*, de T. I.) y viceversa: 808 sin trap (escúchese *808s & Heartbreak*, de Kanye West). Para más inri, C. Tangana puso en su listín de lo que no es trap a D. Gómez/Kaydy Cain, a quien Yung Beef metió, como parte de PXXR GVNG, en su listado de lo que sí es trap. Por si fuera poca la confusión, esta última lista incluía «El Alemán y el Peluca», de Haze, una canción de rap con coros flamencos y guitarra española. «La lista que yo he hecho es sólo de trap, menos lo de Haze, que no es, pero sí es, ¿sabes? Es la esencia»[5], declaró aporéticamente Yung Beef.

Pero, en verdad, no fue tan aporético. El tema de Haze narra la historia de dos pillos que crecen para convertirse en delincuentes y, de no ser porque la narración está en tercera persona y tiene una intención moralizante («Joé, ¿no te das cuenta de que la vida no es eso, que la vida es buscarte una parienta, un trabajo...?», sermonea el rapero sevillano), podría ser perfectamente un tema

[5] Alicia Álvarez Vaquero, «Yung Beef y C. Tangana nos ayudan a diferenciar el trap del no-trap», *BeatBurguer*, 14/06/2017.

En esa misma línea, en una entrevista concedida a comienzos de 2017, Yung Beef afirmó que «hay libertad de expresión y libertad de ignorancia», y que los que ignoran lo que es el trap pueden utilizar esa expresión para referirse a lo que quieran; pero que, para él, está clara cuál es la definición de lo que es el trap: «Música estúpida, dinero estúpido, hermano, cocaína, putas, robos... ya está. Y juventud, hermano. Mira, o te renuevas o mueres: tigres jóvenes tirando lo nuevo» (Daniel Madjody, «Entrevista a Los Santos», *Show Bizness*, 25/03/2017).

de trap; pero no lo es justo porque uno de los protagonistas de la canción acaba siendo lo opuesto a un nini: «Gracias a Dios que despertaste. / Ahora, en Almería, te centraste. / ¡Olé tus huevos! / Por la mañana estudiando y por la tarde hostelería. / ¿No es mejor así, hermano? / ¡A chuparle a las tonterías!». Se nota que esta canción es de 2003, cuando la burbuja inmobiliaria y turística española estaba en pleno auge. ¿Alguien se imagina verosímil este final feliz tras la crisis de Lehman Brothers?

En cuanto a D. Gómez/Kaydy Cain, el hecho de que sea considerado un trapero por Yung Beef y un no-trapero por parte de C. Tangana tiene una fácil explicación. Y es que, en un primer momento, entre 2013 y 2015, cuando formaba parte de PXXR GVNG y se llamaba D. Gómez, este artista urbano hacía principalmente trap; y luego, a partir de 2017, desde que el grupo se rebautizó como «Los Santos» y él definitivamente como «Kaydy Cain», ha hecho sobre todo salsa, merengue y reguetón. Pero la distinción entre D. Gómez y Kaydy Cain no es tan clara, ya que este último apodo se creó para firmar un disco titulado nada más y nada menos que *Trvp Jinxx* (2013). Esta superposición musical —que forzando la analogía científica podríamos bautizar como el síndrome del «trapero de Schrödinger», que no se sabe si hace o no hace trap, y que podría decirse que lo hace y no lo hace al mismo tiempo— no es exclusiva de D. Gómez/Kaydy Cain, pero su caso sí que es paradigmático de la plasticidad y la mutabilidad de la escena urbana española. Así las cosas, entre los temas de drogas y peleas de *Música pa vacilar* (2012) y los cortes de amor y sexo de *Lo mejor de lo peor* (2019) se puede trazar la trayectoria de Daniel Gómez Carrero: un desclasado que ha atravesado la crisis económica española, pasando desde la pobreza del precario hasta la santidad del *fucker*.

El caso es que, después del llamamiento de C. Tangana, la mayoría de los artistas urbanos españoles no ha querido encasillarse en ningún estilo o género, a pesar de que muchos se han

dado a conocer a través de la lista de Spotify titulada «Trapeo», y más de uno ha dicho que él lo que hace es «música en general», como si en sus álbumes se pudiera escuchar un tema de *dark metal* seguido de una sonata para cuarteto de cuerda, cuando, en verdad, la mayoría de los cantantes y de los *beatmakers* nacionales se limita a explotar machaconamente una y otra vez los mismos sonidos afrocaribeños.

Lo que está claro es que la etiqueta «trap» ha sido completamente abandonada por la prensa especializada, pero no así por la prensa generalista. Ello ha dado lugar a situaciones cómicas, como la que se produjo en la mesa redonda del festival Primavera Sound en la que participaron Yung Beef, Bad Gyal y C. Tangana, con Alicia Álvarez Vaquero como presentadora y moderadora. Al final del evento tomó la palabra un periodista de avanzada edad que se quejó de que los tres músicos que participaban en esa rueda de prensa estaban «situados bajo una etiqueta que no se ha citado» (la del trap) y que, aunque «el mundo de las etiquetas es bastante resbaladizo», a él le hubiera gustado saber «qué es lo que os une artísticamente», «cuáles son los elementos que justifican que estéis aquí, más allá de que seáis jóvenes y todas esas cosas, más allá de ser nuevos y todo ese rollito». Ante la evasiva de Álvarez Vaquero («No he dicho "trap" adrede»), el anciano volvió a la carga: «Pero el concepto de música urbana también es un poco... ¿Qué es? ¿La música que escuchan los taxistas?»[6].

C. Tangana argumentó que los tres compartían referentes musicales, pero Bad Gyal y Yung Beef no lo tenían tan claro. Desde el público, una voz anónima masculló la pregunta prohibida: «¿Qué es el trap?». A los miembros de la mesa redonda no se les ocurrió ninguna respuesta más ingeniosa que animar a Hakim, un secuaz de Yung Beef, para que saliera sin camiseta,

[6] Primavera Sound, «Opening Press Conference with Yung Beef, Bad Gyal, C. Tangana and Alicia Álvarez Vaquero», 01/06/2018.

con un chaleco antibalas como única prenda superior, a mostrar una piedra de hachís ante media docena de cámaras. «Eso, y un kilo de cocaína, en una frontera, cruzando: eso es trap, hermano. Y *gelato*. Y toda la mierda que han decío en los periódicos, nada»[7], pormenorizó Yung Beef.

Por medio de este tipo de gestos se ha dado a entender que el trap es algo que no se dice, sino que, como mucho, se muestra. De este modo, la prensa musical española ha pasado del *pantrapismo*, la creencia de que todo lo que no es música clásica es trap, a la *trapofobia*, entendida como el miedo a hablar del trap, no vaya a ser que se echen encima de uno los repartidores de carnés de la autenticidad y realidad callejera, que han decidido bautizar unilateralmente a la criatura como «música urbana». Pero ¿qué coño es la música urbana?

1.2. La música que escuchan los taxistas

El lector ya se habrá dado cuenta de que cuando hablo en general de los músicos que aparecen en este libro utilizo el eufemismo «artistas urbanos». Hago esto porque la expresión «música urbana» se ha convertido en la fórmula de cortesía para referirse a todos esos vocalistas y *beatmakers* españoles que no tienen por qué identificarse con el sambenito del trap. Y lo hago pese a que los orígenes de «lo urbano» son tanto o más problemáticos que los del «trap». La fórmula «urban contemporary» fue acuñada a mediados de los setenta por Frankie Crocker para referirse a la música que él mezclaba en su cadena de radio, la WBLS-FM, donde se podía escuchar desde *jazz* hasta *disco*, pasando por *rhythm and blues*. Gracias a su carisma, este locutor afroamericano convirtió su emisora en la más escuchada del país. Sus

[7] Ibíd.

jefes le llamaban «Hollywood» por su capacidad de atraer la atención. Al llegar la noche, el autodenominado «Roquero en Jefe» (*Chief Rocker*) se despedía con la canción «Moody's Mood for Love», de King Pleasure, no sin antes quedarse a oscuras en el estudio y recomendarles a las oyentes que se dieran un baño con velas. «If you don't dig it, you know you have a hole in your soul» («Si no lo excavas es porque sabes que tienes un agujero en el alma»), era una frase habitual de Crocker.

Pero el Roquero en Jefe hacía algo más que aludir veladamente a la masturbación femenina. También estaba comprometido con la emancipación de los afrodescendientes en Estados Unidos, y más de una vez adecuó el conocido lema de los Beatles: «All you need is education» («Todo lo que necesitas es educación»), decía el locutor a su audiencia negra. Sin embargo, Crocker sabía que agrupar el *jazz*, el *disco* y el *R&B* bajo la etiqueta de «lo urbano» suponía blanquear tales géneros musicales. De hecho, en una de sus improvisaciones reconoció que él se encontraba «closer than white song rise, / closer than coal on ice, / closer than the colors on a dove»[8]. En 1976, Crocker

[8] Dos de estas tres líneas constituyen un juego de palabras fonético que resulta muy difícil de transcribir y más aún de traducir al castellano. El primer verso se puede transcribir como «closer than white sun rise» («más cerca que la salida del sol blanco») o como «closer than white song rise» («más cerca que el auge de la canción blanca»). Lo hemos transcrito de esta segunda manera para subrayar la conciencia que tenía Crocker de que su proyecto radiofónico era cómplice del blanqueamiento de la música negra, pero podríamos haber elegido perfectamente la otra transcripción. A fin de cuentas, el auge de la canción blanca conlleva, cuando menos metafóricamente, la salida del sol blanco que acaba con el reino negro de la noche.

En cuanto a la segunda línea, se puede transcribir como «closer than coal on eyes» («más cerca que el carbón en los ojos») o como «closer than coal on ice» («más cerca que el carbón sobre el hielo»). A pesar de las resonancias proletarias y mineras de la primera transcripción, hemos preferido la segunda porque vuelve a subrayar la conciencia del blanqueamiento de la música negra. La contraposición entre el hielo y el carbón es, además, un clásico de la retórica: el primero es blanco y frío, mientras que el segundo es negro y puede utilizarse como combustible.

En la última línea no parece haber ningún juego de palabras. Se transcribe sencillamente como «closer than the colors on a dove» («más cerca que los colores a la paloma»), contraponiendo en este caso la blancura del ave y los colores de las personas *de color* —como si el blanco no fuera también un color—.

fue condenado por haber mentido ante un tribunal al negar que había recibido dinero de las discográficas a cambio de pinchar a ciertos artistas, principalmente blancos, bajo la etiqueta «urban contemporary».

Por suerte o por desgracia, los que han utilizado posteriormente la expresión «música urbana» no han sido conscientes de la apropiación étnica y cultural que ello implica. En 2014, una emisora de radio británica afirmó que Ed Sheeran, un blanquito pelirrojo que hace baladas *pop-folk* acompañado por una guitarra española, era la figura más importante de la «música urbana y negra»[9]. En respuesta a estas escandalosas declaraciones se han levantado durante los últimos años las primeras voces discordantes con la categoría atrapalotodo de «lo urbano». A mediados de 2018, Sam Taylor, vicepresidente creativo de la discográfica Kobalt Music, productor, entre otros muchos raperos, de Kendrick Lamar, declaró: «Odio y desprecio la palabra "urbano"». A su juicio, ese vocablo sugiere que la música de origen negro es como un barrio con poca seguridad y bajos ingresos: «algo que necesita construirse» a través de un plan o proyecto urbano. «Así que, para mí, cuando tú dices "urbano" me estás dando a entender que es algo que necesita reconstruirse»[10], declaró este directivo musical afrogermano. Esta asociación de la música negra con los *projects* resulta sangrante, además, porque

---

A todo esto, algún día habrá que reivindicar el papel de Crocker y, en general, de los locutores de radio en los orígenes del rap. No en balde, la improvisación de la que hemos extractado estas tres líneas continúa diciendo lo siguiente: «They call me "wax paper" cause I (w)rap on anything. / Call me "candy paper" when the (w)rap gets so sweet. / And they call me "aluminium foil" cause the (w)rap is definitely strong» («Me llaman papel encerado porque yo lo envuelvo / lo rapeo todo. / Llámame "papel azucarado" cuando el rap / el envoltorio sea tan dulce. / Y me llaman "papel de aluminio" porque el rap / el envoltorio es definitivamente fuerte»).

Los que dicen que el rap surge a finales de los años setenta se deberían apuntar la fecha de este juego de palabras entre «rap» y «wrap»: 1974.

[9] Adam Lusher, «Ed Sheeran named "most important act in black and urban music"», *The Independent*, 13/07/2014.

[10] Kobalt Music, «Sam Taylor On Driving Kobalt's Presence In Hip-Hop», *Medium*, 10/08/2018.

ignora los orígenes rurales de estos sonidos. Como ha dicho el periodista afrobritánico Kehinde Andrews: «La música negra se interpretará ahora en la ciudad, pero sus raíces yacen en el *reggae* de las colinas de Jamaica, en el *blues* del sur profundo y en los ritmos de tambor de las aldeas africanas»[11].

Resulta, por lo tanto, un poco paradójico que ciertos músicos españoles renuncien a la categoría de «trap» porque la consideran una apropiación indebida de la cultura del narcotraficante y, sin embargo, no tengan reparos en apropiarse de la cultura de toda una raza a través del eufemismo de la «música urbana». En el fondo, estamos ante un intento de blanquear a músicos, ya de por sí bastante blancos, como C. Tangana, quien ha reconocido públicamente que en la industria radiofónica española hay payolas como las que cobraba Crocker. Como reza el pareado que el locutor recitó contra los que le acusaron de recibir dinero negro a cambio de promocionar a músicos blancos: «Don't demand it, / if you can't stand it», que se puede traducir alternativamente por «No lo demandes, / si no puedes mantener [la acusación]» o «No lo preguntes, / si no puedes asumir [la respuesta]». Al fin y al cabo, la única posición coherente ante esta situación es la de Cecilio G., quien, al ser preguntado por sus referentes en *El Bloque*, el programa de YouTube que más coba ha dado a la etiqueta de «lo urbano», le respondió lo siguiente a Daniel Madjody, el presentador afroespañol del programa: «¿Referentes? No. Yo lo que he querido ser toda mi vida es negro. Como tú»[12].

Ante esta mala conciencia histórica, alguien podría proponer que nos olvidásemos de los orígenes racistas y coloniales del término «música urbana» y nos quedásemos con su pura significación semántica: la música que tiene lugar en las urbes. Sin

[11] Kehinde Andrews, «"Urban" sounds: it's time to stop using this hackneyed term for black music», *The Guardian*, 14/08/2018.

[12] *El Bloque*, «El Bloque 08: Cecilio G. ft. Flaca, Mark Luva, Aleesha & Kaixo», YouTube, 07/01/2019.

embargo, por hablar en términos de condiciones de posibilidad, esa definición no es ni suficiente ni necesaria para agrupar bajo el mismo techo todo lo que actualmente se denomina «música urbana». No es *necesaria* porque, como ha estudiado el filósofo y *b-boy* Miguel Ballarín, hay un montón de sonidos de la ciudad, desde el ruidismo a la música experimental, pasando por la herencia del *rock*, que no se consideran música urbana[13]. Y no es *suficiente* porque hay artistas urbanos que no sólo no residen en grandes ciudades, sino que además buena parte de su imaginario sonoro está construido a partir de la experiencia de lo rural.

Éste es el caso de Boyanka Kostova, un grupo de trap gallego que ha desarrollado un conjunto de referencias musicales agrarias al margen del imaginario metropolitano que puebla el resto de la escena española. El nombre de este grupo, proveniente de una atleta búlgara especializada en halterofilia, se les ocurrió «en un momento Cola Cao de ésos, haciendo *zapping*: paré en el Teledeporte y vi a una señorita levantando pesas como la que más»[14], declara Saibran Yiyi, uno de los dos miembros de esta *clicka* pueblerina. El otro integrante de Boyanka Kostova se hace llamar «O Chicho do Funk», un nombre que recuerda a los «Señores do Fume»: esos contrabandistas gallegos que, sin dejar nunca de vender humo, empezaron estraperlando tabaco a través de la frontera con Portugal durante el franquismo para terminar traficando con cannabis y cocaína, convirtiendo Galicia en el principal puerto de entrada de las exportaciones colombianas durante la década de los ochenta[15].

[13] Miguel Ballarín, «Urbanas y artes: "conversatorio" con el Niño de Elche y Miguel Ballarín», 28/06/2018.

[14] Prado Campos, «Boyanka Kostova, el trap en gallego y el *twerking* rural», *El Confidencial*, 16/08/2017.

[15] Recientemente, el narcotráfico gallego de los años ochenta ha sido objeto de una serie de televisión, *Fariña*, que es una adaptación televisiva del libro homónimo del periodista de investigación Nacho Carretero. El hecho de que en 2018 el libro de Carretero fuese secuestrado por la justicia durante varios meses por delitos contra el honor de un alcalde que estuvo presuntamente implicado en el tráfico de drogas, al mismo tiempo que no se puso ningún

A las drogas está justamente dedicado el tema de Boyanka Kostova titulado «Colacao», en el que se versifica la epopeya de un chaval al que le entra hambre mientras está jugando a la PlayStation a las tres de la madrugada. En esta canción, el Cola cao no es una metáfora o una alegoría de otro tipo de sustancias, sino que se presenta él mismo como una droga: la comida azucarada como algo que produce tanta adicción y dependencia en el consumidor que bien puede considerarse una religión. Como dice la propia letra: «Esto non é desayuno nin merenda, esto é pa mayores de edad. / [...] Que non me quiten nada, esto é relixión sagrada. / Xesús na segunda cena e cuna L na outra palma» («Esto no es desayuno ni merienda, esto es para mayores de edad. / [...] Que no me quiten nada, esto es religión sagrada. / Jesús en la segunda cena y con una L en la otra palma»). Frente a esta concepción cuasisagrada y cornucópica de la droga, «Sito», otra canción de Boyanka Kostova, ofrece —en referencia a Sito Miñanco, uno de los narcotraficantes más importantes de la historia de Galicia— una visión más cruda de esa misma realidad:

Teño un problema cos cartos: / que así como os teño, así como os gasto; / non dou abasto. Qué coño e esto? / Onde están os meus putos veinte euros? / Están no corpo en forma de veneno. / Rulando sin control sin freno, / eu soñando con contar de quinientos, / vivindo a fin de mes, céntimo a céntimos. / En fin, todo está pésimo: / ando coa roupa to rota e as zapas manchadas, esperando o éxito (Tengo un problema con los cuartos: / que

reparo en la emisión de la serie de televisión, donde se sugería la participación en ese mismo tráfico hasta del entonces presidente de España (Mariano Rajoy), indica el poder respectivo que tienen en España la judicatura, los partidos políticos y, por encima de todo, los medios de comunicación y de entretenimiento. El debate sobre la correcta lectura del fenómeno del narcotráfico gallego ha llegado hasta la música urbana, donde grupos de rap político como Los Chikos del Maíz han dado su versión de los hechos: «Que esto no es *Fariña* ni esto es *Narcos*. / ¿Admiras a Escobar, Sito Miñanco? / Pues que te jodan, puta escoria de persona, / yo admiro mucho más a las madres contra la droga».

así como los tengo, así como los gasto; / no doy abasto. ¿Qué coño es esto? / ¿Dónde están mis putos veinte euros? / Están en el cuerpo en forma de veneno. / Rulando sin control ni freno, / yo soñando con contar de quinientos, / viviendo a fin de mes, céntimo a céntimo. / En fin, todo está pésimo: / ando con la ropa toda rota y con las zapas manchadas, esperando el éxito).

Una de las canciones más conocidas de Boyanka Kostova se titula «Leiraz», vocablo que en la lengua gallego-trapera refiere a las tierras de secano en las que igual se puede cultivar maíz que apacentar el ganado. Ya en la canción «Xeira», los traperos gallegos advertían que «Tamos ca orquesta bailando na leira: / un pouco de herba, un pouco de lameira. / Somos a gang das vacas leiteiras, / somos a gang do pulpo a feira» («Estamos con la orquesta bailando en la leira: / un poco de hierba, un poco de mierda. / Somos la *gang* de las vacas lecheras, / somos la *gang* del pulpo a la gallega»). En «Leiraz» se va más allá y se cuenta la historia de un hombre que intenta conquistar a una mujer diciéndole que tiene «leiras» y que, entre las ventajas de la vida campestre, se cuenta el poder «sembrar en verán cando queiras poñerte morena» («sembrar en verano cuando quieras ponerte morena»). De ella se dice que tiene «cadeiras parideiras» y «dedos con callos», el ideal estético de Boyanka Kostova, como se puede ver en la canción «Un poquito pa mí», en colaboración con la banda de traperas gallegas Porkas Crew. Ellas cantan que les «gusta la grasa, / carne a la brasa / aumenta la masa» y que «lo que mucho vale muchos kilos pesa»; y ellos las invitan a «menear las lorzas» y «mover esa panza» hasta reventar el botón del pantalón y la tela del tanga. *Body positive movement meets o pulpo a feira.*

Otro grupo de trap español que ha cuestionado irónicamente la categoría de la música urbana es Damed Squad. En un vídeo que hicieron para *El Periódico de Catalunya* en 2018,

bromearon sobre el hecho de que ellos fueran de pueblo. El vídeo se grabó sobre un croma en el que los miembros de la *squad* aparecían alternativamente encima de un tractor o de una cabra más grande que un caballo y delante de paisajes con campos cultivados y/o cascadas. Lil Moss, el jeque del grupo, simuló escuchar el canto de un ruiseñor y conducir un carro con forma de cerdo a la vez que proclamaba rotundamente que el aire del campo es más puro que el de la ciudad y, por lo tanto, que en el campo se hace música más pura que en la ciudad. De una lógica aplastante. Enry-K, uno de los *beatmakers* más prometedores de este país, declaró que, antes de hacer música, los Damed Squad ya eran conocidos en su pueblo natal al haber ganado cuatro veces consecutivas el campeonato de lanzamiento de escupitajos («Hay gente que es un poco tramposa y juega a, no sólo escupir el escupitajo, sino a escupir moco también», declaró el productor antes de sorber y tomar carrerilla con la intención de lanzarle un gapo a la cámara). Mishii —uno de los vocalistas del grupo, de orígenes mitad anglosajones y mitad japoneses, lo cual le permite escribir y cantar todas sus *lyrics* en inglés— explicó que, si después de la muerte de Franco surgió el agropop, entonces ellos son el agrotrap («Todo el puto día con el tractor. *Fuck it*, tío, vacilando de las cabras, *everything*, de la granja»; «Donde yo vivo una cabra puede costar unos siete sacos de patatas, o algo así, en plan *we hustle everyday, man*»)[16].

Cuando surgió Damed Squad, los periodistas subrayaron que eran «los chicos buenos del trap» porque «no tienen calle». Pero sí que la tienen, aunque no es la calle de las armas y las drogas, que en España es más una ficción y una hipérbole que una realidad, sino más bien la calle de un municipio del interior de la provincia de Barcelona con menos de nueve mil habitantes. Ese pueblo es L'Ametlla del Vallès, en cuyas plazas y

[16] *El Periódico*, «Damed Squad te cuentan cómo es la vida en el campo», YouTube, 31/05/2018.

paseos se conocieron los Damed Squad haciendo *skate*. Por cierto, en L'Ametlla se encuentra una de esas megaurbanizaciones que quedaron abandonadas y vandalizadas, a medio construir a causa de la crisis económica. Al final, aunque sólo sea por el medio ambiente, la mal llamada música urbana va a tener algo que ver con la crisis.

1.3. El trap como metamúsica de la crisis

Recapitulemos. No podemos utilizar la palabra «trap» para referirnos a toda la escena urbana española porque no toda la música que se hace en ella cuadra con el sentido estrictamente etimológico de este término. Pero tampoco podemos utilizar la expresión «música urbana» porque es un eufemismo acuñado con el objetivo de apropiarse culturalmente de ciertos géneros musicales de origen negro y, además, esta expresión margina y discrimina a esa parte de la escena musical española que no se hace desde lo urbano, desde las ciudades, sino desde el campo, desde aquello que Sergio del Molino bautizó como «la España vacía»[17]. La única forma que se me ocurre de salir de este atolladero es utilizar la palabra «trap» para referirme no tanto a cierta música como a cierto contexto social y a cierta actitud ante ella. En mi terminología: el trap ha sido la metamúsica de la crisis en España.

Cuando yo hablo de «metamúsica», no me estoy refiriendo a un tipo de música autorreferencial, pese a que la mayoría de los debates que ha suscitado el trap en España ha versado sobre la cuestión de si es posible construir una industria alrededor de esa música y, en ese sentido, la escena urbana española sí que ha sido muy autorreferencial o metamusical[18]. Sin embargo,

[17] Sergio del Molino, *La España vacía*, Madrid, Turner, 2016.

[18] Un ejemplo de trap metamusical, en este sentido autorreferencial del término, se podría

cuando yo hablo de «metamúsica», no me refiero al onanismo u ombliguismo de la escena urbana española, sino a una realidad que, surgiendo de la música, va más allá de ella. Utilizo el término «metamúsica» de manera similar a como los politólogos hablan de la metapolítica para referirse a aquello que está más allá de la política y la determina. Así, por ejemplo, el materialista filosófico Gustavo Bueno habla del imperio como una instancia metapolítica, que coordina la soberanía de varios Estados-nación[19]. O el gramsciano neoderechista Alain de Benoist habla de la hegemonía cultural como una instancia metapolítica que permite coordinar voluntades por debajo del nivel de la soberanía[20]. De modo análogo, en España se ha producido una sinécdoque metamusical que ha hecho que la parte se ponga en el lugar del todo y que un montón de estilos y géneros de la música urbana queden cobijados bajo la etiqueta del trap.

Otro ejemplo de género metamusical es el punk. El punk es algo más que tres acordes de guitarra y un imperdible a modo de pendiente; es, ante todo, una estética de la provocación y del desafío a la autoridad. Como bromeó Billie Joe Armstrong, el vocalista de Green Day: «Un tipo se me acerca y me pregunta: "¿Qué es el punk?". Le pego una patada a un cubo de basura y le digo: "Eso es punk". Él le pega una patada a un cubo de la basura y me dice: "¿Eso es punk?". Y yo le digo: "No, eso es *trendy*"»[21]. Por esa regla de tres, si el punk consiste en llevarle a alguien la contraria y no seguir ninguna moda, entonces puede que en algún momento lo punk sea llevarle la contraria a la propia idea

---

encontrar en el programa radiofónico ultrarracionalista *Vara y endrinas*, que dedicó todo un *podcast*, bautizado «En clave de trap», a emitir canciones de trap acerca del propio acto de cantar en el contexto del género musical del trap.

[19] Cfr. Gustavo Bueno, «En torno al rótulo "Metapolítica"», *El catoblepas*, n.° 128, octubre de 2012, p. 2.

[20] Cfr. Alain de Benoist, *Vu de droite: anthologie critique des idées contemporaines*, París, Copernic, 1977.

[21] Matt Doeden, *Green Day: Keeping Their Edge*, Mineápolis, Lerner, 2006, p. 23.

de llevarle a alguien la contraria. En ese momento, el colmo de lo punk sería ayudar a los ancianos a cruzar el paso de peatones. En palabras de Beth Ditto, cantante de Gossip, «la amabilidad personal, tratar a la gente de manera decente: eso es político, eso es punk»[22]. Sea como fuere, lo que es evidente es que el punk es algo más que una música; es un estilo de vida y una forma de concebir el mundo.

El periodista Víctor Parkas, autor de una serie de artículos titulada «Yo fui un punk *millennial* adolescente», escribió en 2017 un artículo en el que establecía diez paralelismos entre los Sex Pistols y PXXR GVNG. El primero de ellos es que ninguno de los dos grupos había inventado el género musical por el que fueron pioneros en su país. Ambos grupos exportaron un tipo de música que ya se estaba haciendo en Estados Unidos. Antes de los Sex Pistols estaban los Ramones, y antes de PXXR GVNG, Gucci Mane. Pero los paralelismos apropiacionistas no terminan ahí. A fin de cuentas, John Lydon estaba tan influido por Bob Marley como Yung Beef por Don Omar. En una frase: el reguetón puertorriqueño ha sido al trap español lo mismo que el *reggae* jamaicano fue al punk británico. No en balde, muchos traperos españoles han terminado haciendo reguetón (La Mafia del Amor, etc.) igual que muchos punkis británicos terminaron haciendo *reggae* (The Clash, etc.)[23].

Más allá de este paralelismo, el punk ha influido directamente sobre la música urbana española. Véanse, por ejemplo, los *beatmakers* que han formado parte o siguen haciéndolo de un grupo de punk (normalmente como guitarristas: Joaco J. Fox, la mitad de *Mueveloreina*; Antonio Demonio, el productor de confianza de Dellafuente; etc.). Incluso Simón Pérez —el *broker* que perdió su trabajo al aparecer *tiernamente* colocado y recolocado

[22] Beth Ditto, *Coal to Diamonds: A Memoir*, Nueva York, Spiegel & Grau, 2012, p. 24.
[23] Cfr. Víctor Parkas, «10 pruebas de que PXXR GVNG y Sex Pistols fueron básicamente lo mismo», *PlayGround*, 05/05/2017.

en un vídeo viral sobre las hipotecas a plazo fijo, reciclado y reconvertido laboralmente a la profesión de *influencer* a tiempo completo y autodenominado «referente ideológico de los traperos»— ha declarado que, cuando era joven, formó parte de un grupo de punk de derechas que coreaba letras del tipo «Ojo por ojo, diente por diente: / a los de la ETA pena de muerte»[24].

Pero el caso más claro de influencia del punk en el trap español es Cecilio G., que en julio de 2018 borró todos los vídeos de su canal de YouTube para subir un disco punki, *De vuelta al pantano*, firmado con el nombre de Yonosoytupadre. Cecilio G. ya había versionado previamente algunos temas de Siniestro Total, Eskorbuto, Golpes Bajos o Los Trogloditas, pero esto iba más allá. Esto era un «suicidio comercial», como tuiteó el Rey de Bogatell el mismo día que quemó su pasado como trapero y renació de las cenizas como el punkarra que siempre había sido. Los mismos medios de comunicación que llevaban siglos sin reseñar un disco de punk se apresuraron a afirmar que el de Cecilio G. era el mejor del año en ese género. Por el contrario, músicos autorizados como Juanma Nikotina, miembro del grupo Pizza Ninja Squad, declararon que, a lo sumo, el disco era «gracioso como meme. Una vez hecha la broma, pues yo que sé: soy ultrafán del Ceci, pero tampoco le voy a comer la polla a ciegas. Musicalmente, me parece una mierda infumable; como "acción", me parece de puta madre. Ceci es 100% actitud punk, pero en lo referente a música punk oye campanas sonar y ya»[25].

Es en ese aspecto, en el de la actitud y el gesto, en el preocuparse más por la intención que por la calidad, en el que más paralelismos se pueden establecer entre el trap y el punk. Cuando Paul Simonon, el bajista de The Clash, elogió el directo de

[24] Ana Iris Simón, «Hablamos de trap y capitalismo con Silvia Charro y Simón Pérez», *Vice*, 12/02/2018.

[25] Víctor Parkas, «Cecilio G., o cómo ser Andy Warhol y Valerie Solanas a la vez», *PlayGround*, 25/07/2018.

Los Ramones, Johnny Ramone le respondió: «La verdad es que somos una mierda, pero si esperamos a aprender a tocar seremos demasiado viejos parar subir a un escenario»[26]. Esa actitud de no darle tanta importancia al directo y de aprender a andar andando ha sido una constante dentro de la escena urbana española. Aquí se podría establecer otro paralelismo más entre PXXR GVNG y los Sex Pistols: al día siguiente de sus primeros conciertos se formaron un puñado de grupos de su mismo estilo o género musical bajo la mentalidad *Do It Yourself* de «si éstos pueden hacerlo, ¿por qué nosotros no?». Ni qué decir que casi todos los conciertos de música urbana en España llevan *playback* y los pocos que no lo llevan —como, por ejemplo, la actuación de C. Tangana en LOS40 Music Awards de 2017, después de recoger el Premio Artista Revelación del Año— suelen ser un espectáculo de gallos y gritos ebrios[27].

Esta relación desenfadada con respecto al directo contrasta con la visión litúrgica de los conciertos que han tenido tradicionalmente los raperos en España, donde cantar ante tu público

[26] Mikal Gilmore, «The Curse of the Ramones», *Rolling Stone*, 19/05/2016.

[27] Hablando de C. Tangana, una de las últimas canciones que ha publicado es un tema pospunk titulado «La última generación». Esta colaboración con ANTIFAN —el grupo formado a partir de los restos de Agorazein una vez C. Tangana y Sticky M. A. decidieron continuar sus carreras musicales en solitario— plantea el escenario postapocalíptico de que nuestra generación vaya a ser la última de la especie humana. Como dijo Jerv.AGZ en la entrevista que concedieron él y C. Tangana a Andreu Buenafuente en abril de 2019, después de actuar en directo en su *late night show*: «En realidad, yo no quería plantear ninguna solución, pero sí la pregunta. Me parece guay que la gente se plantee la idea de: "Si fuéramos los últimos, ¿qué dejaríamos?". O sea, si esto es lo que dejamos, si lo descubrieran dentro de un tiempo gente... no tenemos pirámides, no tenemos... yo qué sé, no hacemos cosas para los dioses así guapas, no hacemos nada de eso. No vamos a dejar nada, todo se deshace». Pese a ser una canción que trata sobre el futuro (o sobre la falta de él), la estética de «La última generación» mira mucho al pasado punki y ochentero: la letra de C. Tangana recomienda al oyente que se pinche la heroína en la cara y, en el videoclip, Jerv.AGZ forma parte de un grupo de jóvenes sobre los que se están haciendo experimentos psiquiátricos a base de pastillas, lobotomías y —he aquí el detalle *vintage*— monitorización a través de televisores de tubo; los mismos televisores que C. Tangana y Antifan utilizaron como atrezo en el programa de Buenafuente. Lo cual, en la era de las pantallas de plasma, es una señal inequívoca de *retrofolk* (véase el capítulo séptimo para entender cabalmente este término).

implicaba un silencio reverencial y, como mucho, levantar las manos en el aire y decir sí con la cabeza. Esta presentación menos ceremoniosa y más bailable quizás haya propiciado otro de los aspectos que diferencian el trap del rap español y lo aproximan al punk anglosajón: la participación masiva de las mujeres. Como veremos más adelante, en el capítulo quinto, así como el punk rompió con el estereotipo de la roquera como una *groupie*, el trap ha roto con el estereotipo de la rapera como un sujeto minoritario o inexistente. He aquí un nuevo paralelismo entre los pioneros del punk británico y los del trap español: Siouxsie, una de las comparsas habituales de los Sex Pistols, terminó formando su propio grupo (Siouxsie and The Banshees), del mismo modo que La Zowi empezó apareciendo en los videoclips de PXXR GVNG para terminar grabando sus propios temas y convirtiéndose en el máximo referente del trap hecho por mujeres en España.

Un artista urbano que se ha tomado en serio estos paralelismos entre el punk y el trap es Kaixo, del colectivo gallego Banana Bahía, quien ha acuñado la expresión «New Punk» para referirse a su música. Un ejemplo de este neopunkismo es su canción «Fuck Kurt Cobain», en la que ataca la mitología que rodea a esta figura del *grunge* y, ya de paso, aprovecha para retratar ferozmente a nuestra generación. Como le explicó Kaixo a la revista *Mondo Sonoro* en 2017: «Sales de fiesta, te sientes bien unas horas, disfrutas de tu nihilismo existencial y al día siguiente vuelves a ser Gummo en la bañera, o hablando con su madre, rodeado de caos, de mierda y de sangre. Y vuelta a empezar, drogado y gritando a un mundo sin voluntad»[28]. El abuso de sustancias ha sido un tema central de muchas de sus canciones, tales como «Crack», «Snow» o «IM A.L.C.O.L.I.C.», pero el título que mejor refleja la posición de Kaixo con respecto a las drogas es el de su disco de

[28] «Kaixo nos comenta tema por tema *Mallory*, su nueva *mixtape*», *Mondo Sonoro*, 22/02/2017.

2015: *Sniff Sniff*, una doble onomatopeya que puede representar tanto el sonido de una nariz al esnifar como el de alguien sorbiéndose los mocos en mitad del llanto. En la portada de ese disco aparecen figuras con tres ojos dilatados por la droga y pastillas que parecen naves de ciencia ficción en medio de un espacio exterior compuesto por billetes ardiendo, botellas descorchadas y emoticonos tristes. El tema del disco que mejor captura este ambiente de desolación es «Me quiero morir», donde se cuenta la historia de un drogadicto que, arrinconado por la situación económica española, tiene problemas más graves que los que se mete por la nariz o en vena:

> Droga, *molly*, poliamnesia, / *brothers, cocaine,* anestesia, / ciclos, *women* y la alergia, / *sad, funny, money*, amnesia. / Oh, no, libérame, *bro*, / atrapado en mi propia visión, / viviendo con todos mis demonios, / ya no hay gloria ni perdón. / Quítame dudas, / quítame deudas, / quítame de estos rituales de mierda, / me ahoga esta cuerda.

Pero la discografía de Kaixo no es un mero retrato de la impotencia de sus contemporáneos. También hay una llamada al compromiso ético-político, aunque sea de manera subliminal y encubierta, en canciones como «Uh», cuyo mensaje expuso Kaixo del siguiente modo:

> «Hay que luchar, estemos deprimidos, jodidos, borrachos o drogados; hay que levantarse y cruzar la barrera de antidisturbios como sea, y hablo de una barrera tanto real como metafórica; la barrera de antidisturbios que tu propio ego te impone en Instagram; la barrera de antidisturbios que te impone el miedo a salir a la calle y mirarle a la cara al mundo y escupirle, de que puedes con ellos, a pesar de todo»[29].

[29] Ibíd.

En esa misma línea nos encontramos con el tema «Witches» (ft. Abelo Valis), que, desde su propio título, hace referencia a la caza de brujas, uno de los fenómenos más estudiados por el feminismo contemporáneo, que ha hecho suyo el lema «Somos las hijas de las brujas que no pudisteis quemar».[30] En palabras de Kaixo:

> Creo que hoy más que nunca se les puede dedicar una canción a las mujeres que pertenecen a tu misticismo, y para mí no es Beyoncé, con su activismo institucional. Yo pertenezco a las brujas y al aquelarre, igual que Abelo Valis. Pertenecemos a una tierra mágica, de misterios y hechizos, la de la Santa Compaña. Y vamos de aquelarre si hace falta a bailar sobre la tumba de cualquier *institucional man*[31].

Entre todas las canciones políticas de Kaixo, a mí la que me llama más la atención es «Ni Money ni Cribs», cuya letra dice lo siguiente: «Fallo en la Matrix, yo soy la Deep Web. / No la llames "puta" si puta es la ley. / Quemar el congreso, la industria, ¿qué hacéis? / Corta las calles, pásalo bien». Y me llama la atención porque ese segundo verso («No la llames "puta" si puta es la ley») está calcado del himno antitrapero de Prozaks, el dueto formado por Pablo Hasél y Ciniko, dos raperos comunistas hasta el borde del estalinismo que a finales de 2014 publicaron su canción «Nunca serás Lil Wayne», en la que se burlaban de la siguiente manera de quienes entonces estaban empezando a imitar y a importar el trap estadounidense: «No me hables de drogas, prim, / no me hables de *bitchies;* / a la única que puedes llamar "puta" es a tu conciencia. / No me hables de rap, ni de *flows* ni de chichis; / suena muy penoso cuando sales de

[30] Silvia Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.
[31] «Kaixo nos comenta tema por tema *Mallory*, su nueva *mixtape*» op. cit.

la adolescencia». Y con esta comparación no pretendo sugerir que Kaixo haya copiado a Prozaks; al contrario, mi intención es mostrar cómo un trapero politizado como Kaixo puede, en muchos temas, estar próximo a alguien que se declara alérgico al trap como Pablo Hasél. Aunque sea cierto que, en general, los traperos españoles están muy despolitizados, cuando los observamos con detalle y analizamos figuras concretas, siempre pueden encontrarse destellos de militancia y compromiso ético-político.

Con todo, el paralelismo más importante que se puede establecer entre el punk y el trap es la forma en que estos movimientos intencionalmente contestatarios han sido asumidos y neutralizados por el capitalismo contemporáneo, si es que desde el comienzo no formaban ya parte de él. Si Vivienne Westwood, la diseñadora de la ropa de los Sex Pistols, terminó convirtiéndose en una modista de lujo, Yung Beef ha sido modelo de Calvin Klein y ha desfilado en la Semana de la Moda de París. Si Johnny Lydon fue borracho a una entrevista en la televisión con Bill Grundy, C. Tangana se ha marchado de *Operación Triunfo* sin despedirse ni de los concursantes ni del presentador. Si los Sex Pistols grabaron en vídeo la firma de su contrato con EMI, PXXR GVNG y C. Tangana han convertido sus sucesivos fichajes con Sony en un tema de continuas polémicas y alardes. alardes. Lo *cool*, en suma, sigue vendiendo y se sigue vendiendo. La subversión sociocultural sigue siendo un espectáculo económicamente muy rentable.

En última instancia, se podría decir que, si el punk es la banda sonora del comienzo de la crisis económica como proyecto político neoliberal, el trap es la música de los últimos estertores de ese largo ciclo que se inicia en los setenta y que continúa en el presente. Si, como ha declarado el sociólogo César Rendueles, el *rock radikal* vasco «se pensó a sí mismo como el hilo musical de la revolución, pero fue más bien el ruido de fondo de

la desmovilización. Fue ultrapolítico en el momento en el que comenzaba el derrumbe de los movimientos de izquierda»[32], el trap español ha sido completamente apolítico o, mejor dicho, «impolítico» durante un periodo, el último lustro, en que ciertos movimientos de izquierdas estuvieron más cerca que nunca de conseguir el poder en España[33].

[32] César Rendueles, «Las lecciones del Rock Radical Vasco», *eldiario.es*, 27/01/2014.

[33] El término «impolítico» tiene tantos sentidos como escritores, desde Thomas Mann a Julien Freund, lo han utilizado. A mí me interesa la acepción del término que ha utilizado Roberto Esposito, para quien lo impolítico no es la negación de la política (eso es lo apolítico), sino más bien su negativo. Lo impolítico es la política vista desde su límite externo. Cuando yo digo que el trap es impolítico, lo que estoy diciendo es que trata sobre temas potencialmente politizables, pero que por la razón que sea no han sido todavía politizados. Desde el tráfico de drogas hasta el poliamor, múltiples son las cuestiones impolíticas que ha abordado la música urbana española durante los últimos años. No encontrarás una buena canción de trap sobre la independencia de Cataluña, el tema político por excelencia en la España actual; sin embargo, sobre los efectos de la crisis económica en la sociedad española ahí tienes a Yung Beef, en la «Intro» a *A.D.R.O.M.I.C.F.M.S. 1*, desgañitándose: «Que le follen a los avisos de desahucio» (Cfr. Roberto Esposito, «La perspectiva de lo impolítico», *Nombres: Revista de Filosofía*, n.° 15, 2000, pp. 47-58).

la desmovilización. Fue ultrapolítica en el momento en el que comenzaba el derrumbe de los movimientos de izquierdas[a], el trap español ha sido completamente apolítico o, mejor dicho, «impolítico» durante un período, el último lustro, en que ciertos movimientos de izquierdas estuvieron más cerca que nunca de conseguir el poder en España[b].

[illegible]

2. BREVÍSIMA RELACIÓN DEL RAP EN ESPAÑA

> Si transgredimos, si gritamos «fight the power» («combate el poder») y «break the rules» («rompe las reglas»), ¿cómo es posible que los devotos consumidores de esta música sean —seamos— puristas casi hasta el delirio? ¿Cómo casa la lucha contra lo establecido con el ataque furibundo que se reserva a aquellos *rappers* que se salen de nuestras reglas no escritas?
>
> EL CHOJIN

2.1. *Keep it* virtuoso

El lector suspicaz se preguntará cómo es posible que el trap sea la música de la crisis en España si la recesión económica española comenzó en 2008 y este género musical no alcanzó popularidad mediática en nuestro país hasta 2015, año en que empezó la tibia y lenta recuperación de nuestra economía. ¿Qué pasó en esos siete años? Para responder a esta pregunta es necesario repasar la historia del rap en España, que es lo que vamos a hacer en este capítulo. Por el momento, basta con subrayar que

hay mucha controversia sobre la fecha de nacimiento del trap español. En su *Historia del trap*, Jon I. García califica de prototraperos a Primer Dan, Jay Hernández y Click Clack Gang, cuyos primeros trabajos se remontan a 2009. Sin embargo, aunque estos artistas urbanos estaban claramente influidos por los traperos estadounidenses de la segunda mitad de los 2000, su sonido no tiene nada que ver con lo que actualmente se entiende por trap y sería ridículo pretender que había una escena trapera en España antes de 2012. Por ese motivo, es necesario repasar la historia de la cultura *hip-hop* en España, para mostrar las fuerzas y tendencias que condujeron a la aparición —tardía pero firme— del trap.

Una de las primeras cosas que llaman la atención de la historia del *hip-hop* en España es la relación tan estrecha que ha tenido, desde sus orígenes, con la idea de la crisis. El *hip-hop* entró en España a través de los pasos de baile que se mostraban en películas como *Breakdance, Electric Boogaloo* o *Beat Street*, todas ellas estrenadas en 1984. Ese mismo año, grupos nacionales de *b-boys* como South City Breakers y Break Machine actuaron en programas de televisión como *Un, dos, tres... responda otra vez*, *Tocata*, *Fama* o *Dabadabadá*, delante de un público de hasta veinte millones de espectadores. Dos años después, en 1986, la fiebre del *locking* y el *popping* ya había desaparecido y, aunque el Muelle llevaba pintando las calles de Madrid desde comienzos de la década, el *boom* del grafiti estaba en sus inicios. Más que de una crisis del *hip-hop* español, deberíamos hablar de una falta total de referencias musicales a nivel nacional. Los aficionados al rap en España tendrían que esperar hasta finales de la década para empezar a escuchar las primeras producciones en su propia lengua y de su propio país[1].

[1] Es importante esta puntualización porque en América Latina estaban haciendo rap desde comienzos de la década de 1980. De hecho, se podría decir que los orígenes de la cultura *hip-hop* fueron una mezcla de las culturas juveniles latina y negra. No en balde, buena parte de

El panorama del rap en España durante la década de 1980 fue tan desolador que Francisco Reyes, en su libro sobre la historia de este género en nuestro país, tiene que poner como ejemplos de protorrap nacional las partes en *cantabile*, no entonadas, de ciertos temas de Alaska y los Pegamoides («Bailando»), de Objetivo Birmania («No te aguanto más») o de Radio Futura («La negra flor»). Al final, Reyes sugiere que el primer rapero en castellano fue el cantante de flamenco humorístico Pepe da Rosa, con sus tanguillos, sus sevillanas y su «rumba hablada»; y que el primer «ego trip» del rap en España fueron las siguientes líneas de su canción «A J.R.» (1982), en la que se describe de esta manera al protagonista de la entonces popular telenovela *Dallas*: «Y cómo liga el muy machote, / que lo mismo se castiga a la novia de un amigote, / que a la amiga de una amiga si la coge de rebote».

Quien cita en su libro estas líneas como ejemplo pionero de *ego trip* ha explicado unas páginas antes que el motivo por el cual hay tan pocas mujeres en el rap es porque éste es un género inmaduro y competitivo, y «una mujer, niña o adolescente, por regla general, madura antes, mucho antes, que un joven, hombre o niño de su misma edad», mientras que «la competición es algo intrínseco al hombre, quizá venga de nuestra época de cazadores y es algo muy relacionado con la agresividad». Según Reyes, la «exaltación del ego» y el «narcisismo exagerado» del *hip-hop* son propios de los adolescentes masculinos porque «una mujer o chica, a esa misma edad —pongamos, diecisiete años—, no necesita demostrar lo buena que es, porque sabe que, con una mirada o sonrisa, puede hacer con los hombres/chicos que le rodean lo que ella quiera, y ése es su poder»[2].

No comments.

---

los grafiteros más conocidos de los primeros años eran puertorriqueños o dominicanos (Cfr. Jeff Chang, *Generación hip-hop*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014).

[2] El Chojin y Francisco Reyes, *Rap: 25 años de rimas*, Barcelona, Viceversa, 2010, p. 38.

En fin, ya puestos a reivindicar el flamenco como precursor popular del rap, en vez de ensalzar los versos machirulos y heteruzos de da Rosa, yo prefiero el mito de que fue Lola Flores quien inventó el rap en España con ese trabalenguas sobre bongos que es «¡Cómo me las maravillaría yo!» (1973) o con esa parodia de la masculinidad enardecida que es «¡Ay, Alvariño!» (1990). «Alvariño Picaporte / es un hacha del deporte, / huele a colonia y jazmín, / tiene minas de oro y plata, / tiene perro, tiene gata, / que es lo que me gusta a mí. / ¡Ay, que sí! / ¡Ay, Alvariño, / ponme la mano aquí, / que la diño! / Alvariño me acaricia, / es chistoso y me conquista, / tiene fama de Don Juan, / juega al póker y a la ruleta / y me harta de chuletas; / no se puede pedir más», se pitorreaba la Faraona en esta proverbial canción.

El caso es que el rap español careció de referentes propios hasta que, en 1989, motivados por el éxito de MC Hammer, Vanilla Ice y Young MC en nuestro país, Troya y Ariola, dos sellos discográficos de la Movida Madrileña, publicaron los recopilatorios *Madrid Hip-Hop* y *Rap'in Madrid*. Un año después, DNI hizo la música para el anuncio de la nueva emisora de televisión Canal +. Otro año más tarde, Vial Rap le puso sonido a un *spot* publicitario de la cadena de hamburgueserías Wendy's. Al año siguiente, tras censurar unas letras de Jungle Kings y de MC Randy contra la Primera Guerra del Golfo y las radiofórmulas, las discográficas le dieron la espalda al rap y se pusieron a producir *dance* y *house* para la Ruta del Bakalao. Para la industria del espectáculo española, el rap nacional fue una moda que duró como mucho tres años, y dejó a su paso temas como «Vas a alucinar» o «¡Hey, pijo!», que acuñaron el estereotipo del rapero patrio como un quinceañero que viste ropa ancha, profiere vocativos y sacude espasmódicamente las manos[3]. En 1995,

[3] Según Francisco Reyes, «¡Hey, pijo!» es el *single* que más copias físicas ha vendido en la historia de la industria musical española, pero yo no he encontrado ninguna fuente que

Def Con Dos coló un tema de *rap metal* en la banda sonora de la película *El día de la bestia*. De este modo, la cultura del hip-hop en España vivió su segunda crisis en menos de diez años; y salió profundamente afectada de ella: durante la siguiente década, la mayoría de los raperos españoles entendió que «mantenerse real» implicaba «no ser comercial», es decir, no aparecer en anuncios, no fichar por grandes discográficas e, incluso, no tocar en locales o festivales putativamente mainstream. Pese a que la chulería es una de las características esenciales del hip-hop, los raperos españoles se acostumbraron a ser tan humildes que más de uno se olvidó de cobrar por su trabajo. El Chojin, por ejemplo, cuenta la siguiente anécdota de su primer concierto como MC de apoyo de Frank T:

> La *road manager* de Frank T —Sonia Cuevas—, sonriendo, me llamó a un lado y cuando ya estábamos con la intimidad suficiente me dijo «toma» y me extendió la mano para darme ocho mil pesetas (menos de cincuenta euros). Yo no entendí. «¿Qué dices? Yo no quiero nada», le contesté, a lo que ella respondió insistiendo con el argumento de que había trabajado y por ese trabajo merecía el dinero. Hoy entiendo y comparto sus palabras, pero en aquel entonces no estaba preparado para comprender qué estaba pasando. ¿Cómo que «había trabajado»? Lo que más me gustaba en el mundo, lo que más amaba era rapear sobre un escenario, ¿qué más premio que ése? Me sentí un timador[4].

corrobore esa afirmación. Lo que sí he podido confirmar es que esa canción de MC Randy dio pie a uno de los *beefs* más divertidos de la historia del rap español cuando un tal Poly-C le respondió con un corte chuscamente titulado «Soy pijo, ¿y qué?». El *cringe* que da la letra de este tema probablemente sea responsable de la alergia que han tenido desde siempre los raperos españoles a la ostentación económica. «Hey, tío, yo soy pijo / y nunca nada me va a pasar / porque yo soy un niño de papá / y todo lo que quiero me lo va a comprar. / Tengo coche, tengo moto, / tengo piso, tías y de todo, / y tú nunca tendrás nada / porque nadie te lo paga», le dice Poly-C a MC Randy en lo que muchos consideran un predecesor de la polémica que tuvieron C. Tangana y Yung Beef en 2018.

[4] El Chojin y Francisco Reyes, *Rap: 25 años de rimas*, op. cit., p. 170.

En esa renuncia a la remuneración económica había un elemento de clase y de credo, ya que buena parte de los raperos españoles más destacados de los años noventa provenían de familias católicas de clase media y habían sido educados en una concepción del dinero como una vanidad pecaminosa de la que no se debe fardar. Sin embargo, la industria del espectáculo española seguía ávida de productos de consumo vinculados con el rap. En 1992 se empezó a emitir en nuestro país *El Príncipe de Bel Air*, la *sitcom* afroestadounidense protagonizada por el rapero The Fresh Prince (Will Smith); ese mismo año vino a Madrid Public Enemy y no tuvo ningún problema en actuar en *El programa de Hermida*, un programa de televisión dominical dirigido a un público de amas de casa. Así que allí estuvieron Flavor Flav, con un colosal reloj colgado al cuello, y Chuck D gritando «Fight the Power», en una de las dos únicas cadenas de televisión pública en España, delante de un auditorio mayoritario de ancianas que no entendían ni papa de inglés y que a duras penas podían seguir el *beat* dando palmas.

Mientras tanto, los raperos españoles se dedicaban a grabar sus maquetas de manera doméstica en casetes y a pegarse en la entrada de casi todos los conciertos y las *jams*. A esta aspereza del rap español también contribuyó la situación política de nuestro país durante la década de 1990. En noviembre de 1992, cuatro encapuchados entraron disparando en una discoteca abandonada de Madrid que servía de refugio a varios inmigrantes y mataron en el acto a la dominicana Lucrecia Pérez. El rap español, obviamente vinculado con la cultura negra, se unió al movimiento antifascista que surgió en respuesta a grupos neonazis como el Frente Atlético, los Ultra Sur o las Brigadas Alcalaínas, sustituyendo su estética *funk* original por una más oscura y militar. De esta mezcla de marginalidad y autodefensa surgió *Madrid, zona bruta*

(1994), considerado de manera unánime como el primer disco auténticamente callejero en España. Sus artífices, El Club de los Poetas Violentos (CPV), plantaron con ese LP la semilla de lo que más tarde fue la forma predominante del rap en España, contra la cual se reveló justamente el trap. Un estilo que privilegia la lírica sobre la melodía y cuyas letras suelen tratar o bien sobre cuestiones sociales, o bien, metalíricamente, sobre el propio acto de rapear. Un ejemplo de este estilo es la parte central de «Psicópata», declamada a toda velocidad por Supernafamacho:

> Porque mi lírica es una crítica política, cardiaca, anímicamente espídica, ilícita, terrorífica, explícita, mítica, magnífica, fatídica, cívica, cídica, etílica, mística, ética, estética, estéricamente tétrica, bélicamente ética, magnéticamente métrica, energética, térmica, poética, maléfica, histérica; y esto no viene de América; es Hispánica, sádica, matemática, sátira, mágica, trágica, cuántica, encefálica, melódica, lógica, atómica, narcótica, jónica, cónica, arquitectónica, semántica, lúdica y ca-casi, casi, casi utópica y a veces estrambótica, pletórica, histórica, gótica, maniaca: así es mi lírica, palabra de psikópata.

Frente a este rap comprometido y rompecuellos surgió rápidamente un estilo más guasón y melódico, encabezado por La Puta Opepé, con *Vacaciones en el mar* (1996), y por 7 Notas 7 Colores (7N7C), con *Hecho, es simple* (1997). La Puta Opepé hacía *raggamuffin* sobre temas como estar en la playa, beber Don Simón o tener una resaca, mientras que Mucho Muchacho, el cantante de 7N7C, anteponía el *flow* sobre la rima con sus versos blancos llenos de tacos e interjecciones. De este modo, se articuló la contraposición entre el *rap de vacileo,* encarnado entonces por Mucho Muchacho y continuado actualmente por los traperos; y el *rap de mensaje*, epitomizado por Frank T, el vocalista de CPV que en 1998 publicó un disco en solitario tautológicamente

titulado *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces.* Todo un dechado de mensaje.

Esta antítesis entre la forma y el contenido encontró su síntesis hegeliana en *Genios* (1999), de Violadores del Verso (Doble V), y en *2001 Odisea en el lodo* (2003), de Siempre Fuertes de Konciencia (SFDK). En ambos discos nos encontramos con temas tanto de desbarre individualista («Ballantains», de Doble V; «Yo contra todos», de SFDK) como de compromiso social («Dónde está Wifly?», de SFDK; «No paséis por alto a los genios», de Doble V). No es de extrañar, por lo tanto, que ambos grupos normalizaran y homogeneizaran la forma de rapear en España. Y es que, a pesar de que unos provinieran de Zaragoza y los otros de Sevilla —las dos únicas metrópolis españolas, junto con Madrid (Torrejón de Ardoz), que tienen cerca una base aérea estadounidense, fuente y raíz última del rap en España—, y pese a que los vocalistas de ambos grupos cantasen con un marcado acento local y compusieran himnos claramente regionalistas («Soy de Aragón», de Kase.O; «Andalucía es nivel», del Zatu), lo cierto es que Doble V y SFDK carecían de esa fusión con la tradición cultural española que sí tuvieron posteriormente Sólo los Solo, Mala Rodríguez o La Excepción, y que más tarde se ha convertido en una de las características distintivas de lo más granado del trap nacional.

Sólo los Solo fueron los primeros en mezclar el rap con el flamenco y con la rumba, sampleando a Los Chichos en «Somos Sólo los Solo» y pavimentando, de este modo, el camino por el que luego han transitado Dellafuente y El Coleta. Luego vino Mala Rodríguez, quien, en 2006, participó en la banda sonora de una película que ha marcado a buena parte de las artistas urbanas recientes (*Yo soy la Juani*, de Bigas Luna); y quien, recientemente, no ha tenido reparos en colaborar con traperos como Kinder Malo o D. Gómez[5]. Por último, apareció el Lan-

[5] Entre las artistas urbanas que han citado *Yo soy la Juani* como una importante influencia artística o personal se cuentan figuras tan importantes como Somadamantina, Albany y La

gui, probablemente el rapero más de barrio (todas sus canciones transpiran ese deje caló de Pan Bendito) y, a la vez, paradójicamente, el más mediático de España (obtuvo dos premios Goya por cantar y actuar en una película sobre su propia diversidad funcional). Pero estos tres casos de fusión del rap con la tradición cultural española son —como reza el nombre de la *crew* del último de ellos— *la excepción que confirma la regla*.

Y es que la regla de los raperos españoles ha sido intentar unirse con la alta cultura, cargando las letras de referencias literarias y cinematográficas; equiparando las batallas de gallos con los certámenes poéticos de la Antigüedad o el Medievo; hablando de sí mismos como escritores antes que como músicos. Los máximos exponentes de esta academización del rap en España han sido El Chojin y Nach, quienes, además, se han caracterizado por su virtuosismo elocutivo prácticamente circense. El Chojin ha batido en televisión el récord Guinness de más sílabas pronunciadas por minuto al declamar en *prime time* un tema en contra de esos raperos a los que no se les entiende porque no vocalizan o porque cantan demasiado rápido. Por su parte, Nach tiene una canción compuesta por estrofas de unos veinte versos con todas las palabras con la misma vocal (véase: «La fama tarda, patán, jamás hallarás paz»; «Nosotros somos orcos, vosotros potros cojos»; «Le Pen es el germen, el PP merece el trece»). El Ministerio de Sanidad español replicó la estructura de esta canción en una

---

Favi. Vista con más de una década de distancia con respecto a su estreno, lo que mejor ha envejecido de esa película probablemente sea su visión unitaria de las distintas tribus urbanas (punkis, rumberos, bakalas, raperos, etc.) que han marcado a los jóvenes de clase trabajadora en España. Una visión unitaria que, en 2006, era una mistificación, ya que entonces lo normal era que un punki sólo escuchase punk, que un bakala sólo escuchase bakalao, que un rapero sólo escuchase rap, etc. Una visión unitaria que puede que en 2019 sea más cierta, en la medida en que las listas de Spotify, los vídeos recomendados de YouTube y el acceso gratuito a la música ha hecho más permeable la frontera entre los distintos estilos musicales y, por ende, entre las distintas tribus urbanas. *Yo soy la Juani* anticipó esta fusión al mezclar en su banda sonora canciones de rap (Mala Rodríguez, Chirie Vegas, Haze, etc.) con temas de flamenco, electrónica, reguetón e, incluso, *indie rock* («Pure Morning», de Placebo).

de sus campañas de concienciación acerca de las enfermedades de transmisión sexual, algo nada extraño después de que en todos los institutos de Barcelona se proyectase el videoclip de «Lola», un tema de El Chojin a favor del uso del preservativo, dentro de una campaña de promoción del sexo seguro entre los adolescentes. Por si fuera poco, Amnistía Internacional eligió otra canción de El Chojin, «El final del cuento de hadas», como himno oficial en contra de la violencia de género. Un poco más y le dan el Premio Nobel de la Paz[6].

Ésta es, en resumidas cuentas, la historia del rap español desde sus orígenes hasta mediados de la década de los 2000. La corriente mayoritaria de esta historia —que va desde las virguerías de Supernafamacho hasta los trabalenguas de Nach, desde la militancia antifascista de CPV hasta el compromiso ético y moral de El Chojin, desde el *beef* entre MC Randy y Poly-C

[6] Pero el rap virtuoso español no sólo ha promovido estas causas éticas y sanitarias, sino también otras deportivas y, en concreto, baloncestistas. En 2005, Nach hizo el himno de la Liga ACB, la primera división del baloncesto español («Juega»), y Tote King, licenciado en Filología inglesa, hizo lo propio con la selección nacional, que terminó ganando el mundial de aquel año en ese mismo deporte («Al rojo vivo»). Aquí se puede establecer una sencilla contraposición entre el rap virtuoso y el trap posterior: mientras que los raperos virtuosos han sido habitualmente aficionados al baloncesto, los traperos lo han sido principalmente al fútbol. Detrás de esta querencia de los raperos virtuosos por el baloncesto puede haber todo tipo de motivos, desde la asociación tradicional de este deporte con la cultura *hip-hop* (algunos hablan incluso del baloncesto como «el quinto elemento») hasta la preferencia por un deporte menos masificado y mediático que el fútbol, en la línea de esos intelectuales de izquierdas que critican al deporte rey sin tener en cuenta sus fuertes raíces populares y su carácter eminentemente político. Por su parte, el motivo por el cual grupos de afrotrap como Afrojuice 195 han dedicado la mayor parte de sus canciones a jugadores o entrenadores de fútbol es bien sencilla: para ellos, tener calle no consiste en portar armas ni en traficar con droga, sino en pasárselo bien en una plaza jugando al balompié o bebiendo Freeway (el sucedáneo de la Coca-Cola que estos «flacos guapos con estilo» han convertido en un tema obsesivo de sus canciones, casi a la misma altura que Cristiano Ronaldo, Karim Benzema o José Mourinho, entre otras muchas figuras del deporte rey a las que han dedicado un tema). Huelga decir que las canciones de estos «chicos de la Freeway» tienen la estructura de los cánticos coreados en los estadios, donde las reiteraciones y las onomatopeyas son más importantes que el mensaje. En este sentido, las palabras que más aparecen en las *lyrics* de estos príncipes del afrotrap son «uarap» y «fodisy». Cualquiera hubiera adivinado que es su forma de pronunciar respectivamente las expresiones en inglés «What's up» y «Fuck this shit».

hasta el cuñadismo micromachista de Francisco Reyes— es lo que podríamos llamar un «rap virtuoso», en el triple sentido de esta expresión: 1) un rap que hace gala de su virtuosismo lírico; 2) un rap comprometido con una serie de virtudes ético-políticas; y, sobre todo, 3) un rap hecho por y para hombres («*vir*», en latín, denota «varón»). Pues bien, a mediados de la década de los 2000 surgirá en España un tipo de rap que se desmarcará de estas características distintivas (el virtuosismo lírico y las virtudes ético-políticas) al mismo tiempo que reforzará la última de ellas (la virilidad encantada de haberse conocido).

¿Su nombre? *Gangsta rap*.

2.2. *Wannabe Gangsters*

Prácticamente ningún rapero español enaltece el uso de armas o el tráfico de drogas. ¿Por qué motivo? El razonamiento en contra de quienes muestran pistolas o recortadas en sus videoclips es bastante contundente. En nuestro país hay nueve veces menos armas de fuego en manos civiles que en Estados Unidos. Lo que allí es cotidiano, aquí resulta inverosímil. Pero el argumento en contra de quienes hablan de trapicheos en sus canciones no es tan concluyente. Por su localización geográfica, a pocos kilómetros del norte de África, y por su proximidad lingüística a Latinoamérica, España es el puerto natural en Europa para las drogas que provienen de ambos continentes. Uno de cada cuatro varones españoles de entre quince y treinta y cuatro años ha probado el cannabis, y Barcelona es la ciudad en la que más cocaína se esnifa de Europa. Habiendo tantos consumidores, argumenta el defensor del *gangsta rap*, a alguno de sus vendedores le dará por hacer música. Sí, replica el detractor de este estilo musical, pero muy tonto o muy chivato sería el vendedor que diese pistas a la policía con sus canciones.

Al contrario, objeta el defensor, no hay mejor manera de ocultar algo que mostrarlo a plena vista, donde nadie va a buscarlo. Recordemos, añado yo, que Yung Beef ha abierto en pleno centro de Madrid una tienda bautizada «Clockers Store» («La tienda del camello»). Cuando el presentador de televisión David Broncano le hizo a Yung Beef la pregunta que él hace a todos los invitados a su programa *La Resistencia* («¿Cuánto dinero tienes?»), el trapero respondió:

—Pero es que es muy relativo, tío.

—No, relativo no, al revés —volvió a preguntar Broncano.

—Es lo más relativo en el mundo —insistió Yung Beef—, el dinero, loco. Pa mí sí.

—Ya, relativo en cuanto a nivel ideológico, pero, a nivel cifra, lo que tienes es lo que tienes.

—Pero ¿invertío?, ¿en bolsa, en la calle?, ¿cuántos kilos de coca tengo? Eso cambia cada día, loco, los valores cambian cada día. Tendría que mirar, tendría que consultar ahora en bolsa, hermano, llamar a un par de colegas, «Oye, ¿a cuánto está esto ahora?», y te diría, ¿sabes?

—Pero ¿tienes una aproximación?

—¿Una aproximación, hermano? ¡Más del que me gustaría![7].

Uno podría preguntarse entonces cuáles son las diferencias entre el trap y el *gangsta rap*. A mi juicio, la respuesta es muy sencilla: el *gangsta rap* suele hablar del mundo del trapicheo desde el punto de vista del vendedor, mientras que el trap suele hacerlo desde el punto de vista del consumidor. Además, el tipo de narcóticos sobre los que se canta ha cambiado radicalmente. En los años ochenta y noventa, la era dorada del *gangsta rap*, los principales estupefacientes eran el *crack*, el *speed* y la cocaína, mientras que, en las primeras décadas del siglo XXI, claramente

[7] *La Resistencia en Movistar+*, «Entrevista a Yung Beef», YouTube, 05/07/2018.

dominadas por el trap, tenemos los opiáceos y el MDMA. Es decir, que hemos pasado de drogas psicoactivas que aceleran tu organismo, ideales para una época de expansión económica, a psicodepresivos y empatógenos mucho más propios de un periodo de recesión y depresión. La muerte, en 2017, de Lil Peep, el padre del trap *emo*, por sobredosis de fentanilo y alprazolam, marcó un cambio de época. En el pasado los raperos se mataban entre ellos al pertenecer a distintas bandas o mafias; hoy se suicidan —se matan a sí mismos— al engancharse a fármacos contra la ansiedad y el malestar. Como dijo Yung Beef en la entrevista que acabamos de transcribir: «Todo es una analogía de la droga; yo soy una analogía de la droga»[8].

El caso es que el *gangsta rap* surgió en España durante la segunda mitad de la década de los 2000, impulsado principalmente por Chirie Vegas y el sello Gamberros Pro. A mí, que entonces era un quinceañero, lo que más me fascinaba de las letras de Chirie Vegas era la forma en que prescindía de los artículos y las preposiciones, la forma en que conjugaba los verbos en gerundio y metía argot tanto en inglés como en castellano. El contenido era ciertamente tóxico o vacío, pero la forma sonaba mejor que muchas de las cosas que entonces se hacían en el rap español. Sus críticos le echaban en cara que sus historias de armas y drogas no eran reales. Suponiendo que fueran falsas, me preguntaba yo, ¿en qué momento había jurado la música que sólo diría la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad? Unos objetaban que el *gangsta rap* español sonaba «demasiado americano» y otros replicaban estableciendo un paralelismo con el flamenco. ¿Te imaginas que, en Japón, a los cantaores y palmeros les echasen en cara el sonar «demasiado andaluz»? A fin de cuentas, los *gangsta rappers* de los 2000 no estaban haciendo nada distinto de los raperos virtuosos de la década de los

[8] Ibid.

noventa: importar a España el tipo de rap que entonces estaba en boga en Estados Unidos.

Todo ello generó un debate sobre si se debería hablar de «rap español», de «rap en español» o, simplemente, de «rap en España». Los más adultos dentro de la escena abogaban por «rap español», entendiendo que en nuestro país este género musical había asumido unas señas de identidad propias. El problema de esta expresión era que la mayor parte de esas señas de identidad (el virtuosismo lírico, las virtudes ético-políticas, la virilidad de la escena, etc.) no eran sino la reificación de una serie de características importadas de Estados Unidos durante los años noventa. En puridad, sólo el rap que se había mezclado con la tradición cultural española —que, como hemos visto, era la excepción que confirmaba la regla— podía calificarse de «rap español». El resto sería, en todo caso, «rap en español». Por esta última expresión es por la que abogaban los más jóvenes dentro de la escena, argumentando que el rap es una música global cuyo único compromiso local es cantar en la lengua propia. Ahora bien, cumpliendo impecablemente con ese compromiso, surgieron a mediados de los 2000 multitud de raperos que, al descender de inmigrantes rumanos, magrebíes o latinoamericanos, cantaban en una lengua o con un acento distinto al castellano de la península ibérica (por no hablar de los grupos de rap en catalán, euskera y gallego, que existían desde mucho antes). ¿Debía hablarse, en su caso, de rap en España? ¿De rap en el Reino de España? ¿De rap en el Estado español? ¿De rap en las Comunidades Autónomas españolas? No quedaba del todo claro.

Estos debates terminológicos no estaban completamente desconectados de una de las características más singulares de la escena del rap en España, a saber, el desconocimiento de los raperos que no cantaban en alguno de los dialectos castellanos peninsulares. No en balde, una de las cosas que más ha molestado del *gangsta rap* primero y del trap después es justamente

su abuso del *spanglish*. Si a eso se suma la fobia del rap español a la entonación, uno se puede explicar por qué prácticamente ningún rapero canario o hispano obtuvo reconocimiento a nivel nacional. Mientras en Estados Unidos el *R&B* se consideraba parte de la cultura *hip-hop*, en España el tinerfeño Flavio Rodríguez publicaba sus temas sin pena ni gloria y DJ Kun —nacido en Argentina, criado en México y afincado en España— llegaba a disco platino con más de 100.000 copias vendidas de *Latin kilombo* y era nominado por los Latin Grammy Awards de 2001 como el mejor disco de rap del año, todo ello sin recibir la más mínima atención por parte de la escena rapera española.

Si, por un lado, teníamos el *éxito sin respeto* de lo latino (ésta era la época en que era habitual escuchar a los raperos españoles decir que el reguetón «da cáncer de oído», ignorantes del clasismo y el racismo que esa afirmación entrañaba, amén de la relación tan estrecha que han tenido el rap y la música de baile en el Caribe), por otro lado, contábamos con el *respeto sin éxito* de lo *underground*. A lo largo de los años 2000 surgieron muchos duetos de raperos (Hijos Bastardos, Hermanos Herméticos, Natos y Waor, Ayax y Prok) que, si bien fueron inmediatamente reconocidos dentro de la escena rapera, tardaron mucho tiempo en ser conocidos fuera de ella y nunca firmaron con ninguna gran discográfica. Algunos no lo hicieron por principios, pero a muchos simplemente les dieron con la puerta de la industria en las narices.

Y es que la crisis de la industria musical no comenzó en 2008, con la caída de Lehman Brothers, sino que se remonta a comienzos de siglo, con la aparición de programas de intercambio *peer-to-peer* como Napster, eMule o BitTorrent, que acostumbraron a amplias capas de la sociedad a ver cine y a escuchar música sin tener que pagar nada a cambio. Con la caída de la compra de discos, que en 1999 representaba el 90% de los ingresos de las discográficas y hoy no llega al 20%, las

multinacionales supervivientes compraron el fondo de las que quebraron. A comienzos de siglo, tres cuartas partes de la industria musical estaban en manos de cinco compañías (Universal, Warner, Sony, EMI y BMG); actualmente, tras la compra de BMG por Sony y de EMI por Universal, son tres firmas las que controlan cada una un 25% del negocio a nivel mundial. ¿Y qué es lo que produjo esta reducción y concentración del sector? Que los sellos se lo pensasen dos veces antes de apostar por nuevos músicos.

Dos eran las alternativas ante esta crisis: o bien hacer más y mejores conciertos, o bien apostar por los discos de coleccionista y el *streaming*. Esta segunda vía fue la que tomó el colectivo Ziontifik, encabezado por el vocalista, productor y diseñador gráfico Dano. Como ha comentado en una conversación de 2019 con el periodista Frankie Pizá titulada «Descubriendo al artista multidisciplinar», para Dano todos los aspectos de un LP, desde la portada hasta el libreto, pasando por los videoclips, son susceptibles de profesionalización y perfeccionamiento[9]. No en balde, Ziontifik fue el primer colectivo de rap en España que hizo vídeos para todos y cada uno de los temas de uno de sus discos, y sentó de este modo las bases para el posterior desembarco del trap en YouTube.

La otra alternativa, como ya hemos dicho, era poner toda la carne en los directos. El problema de los conciertos de rap en España antes de 2010 era que parecían misas para varones de quince años con gorra calada y ropa ancha, cuyas nociones de baile se limitaban a mover la cabeza y un brazo arriba y abajo al ritmo de su párroco del verso preferido. Los herederos del *gangsta rap* paliaron esto contratando a *strippers* y modificando el ritmo de sus canciones. Frente a los noventa *beats* por minuto que solían tener los temas de rap, los integrantes de Madrid Pimps

[9] Cfr. *Related*, «Dano & Frankie Pizá: Descubriendo al Artista Multidisciplinar», YouTube, 14/01/2019.

y Uglyworkz alcanzaron el tempo de músicas de baile como el *reggae* o el tango con temas de 60 bpms. Ésa es la velocidad del *dirty south*, predecesor inmediato del trap tanto en la forma como en el contenido (véase, por ejemplo, el tema «Ralentiza», de Trad Montana y Lil Ghalin, que ya anticipa, en 2010, buena parte de los rasgos del trap posterior, desde el uso del Auto-Tune en los *ad libs* hasta el gusto por psicodepresivos como la codeína).

Otros, sin embargo, no hicieron más bailables sus canciones a base de ralentizarlas, sino, al contrario, de acelerarlas. Ése fue, en parte, el caso de Urano Players, cuyos integrantes se aproximaron progresivamente al *grime* de 140 bpm. Y ése fue, sobre todo, el caso de Costa, quien, tras una década haciendo rap de *bling bling* para Gamberros Pro, se asoció en 2012 con Ikki, uno de los productores del grupo de electrónica The Zombie Kids. El resultado fue *Bestia*, un disco de rap sobre bases de *dubstep* que dan pie a bailar sin prestar mucha atención a la letra. Por aquel entonces, los escritores Antonio J. Rodríguez y Luna Miguel escribieron un relato, *Exhumación*, sobre una pareja de lesbianas que sale de fiesta a una discoteca, el Rostro Expresivo, regentada por un holograma y cuyo DJ es el mismísimo Demonio. Se inspiraron en el Zombie Club, donde Costa e Ikki pinchaban habitualmente. Para que os hagáis una idea del ambiente:

> El diminuto Mefistófeles saca las manitas de los bolsillos internos de su americana blanca. De su palma derecha aparece un vinilo dorado que deslumbra medio local y hace gritar al público. Lo coloca con cuidado en el plato, lo hace girar ligeramente con su colita y una música entre lo electro-étnico y lo pagano explota de pronto en tus oídos y te hipnotiza. Ves cómo el resto de los asistentes también parecen embobados: realizan extraños movimientos con los brazos, todos al mismo tiempo, con la misma lentitud en la expresión, así, como si

de un ritual se tratara: un nuevo baile terrible y embrujado. De la música difusa emergen sonidos geométricos[10].

Si durante los primeros años de la crisis económica española el *gangsta rap* se convirtió básicamente en una música de club, el rap virtuoso se recicló bajo la forma de las ligas de improvisación. En 2005 se celebró en Puerto Rico la primera final de la Batalla Internacional de Gallos Red Bull y, desde entonces, varios han sido los españoles que han participado en esa competición panhispánica de *freestyle*. Entre ellos destacan Arkano, Skone y Chuty, los tres comprometidos de palabra con la izquierda, pese a estar esponsorizados por una multinacional especializada en algo tan sano para el proletariado como puedan serlo las bebidas energéticas. ¿A quién le sorprendió que Arkano terminase anunciando la casa oficial de apuestas del Real Madrid? Huelga decir que, una vez secularizadas nuestras sociedades poscatólicas, los juegos de azar se han convertido en el genuino opio del pueblo.

Arkano, campeón nacional en 2009 y campeón internacional en 2015, obtuvo el récord Guinness de más tiempo improvisando sin parar el 29 de octubre de 2016. Red Bull instaló una pecera en la Puerta del Sol de Madrid para que el rapero alicantino pudiera pasarse veinticuatro horas haciendo *free style*. Ese mismo día, el Parlamento español investía presidente a Mariano Rajoy después de un año electoral en el que lo viejo no había terminado de morir y lo nuevo tampoco había terminado de nacer, lo que Antonio Gramsci había llamado «el momento de los monstruos». Efectivamente: dos compañías dedicadas respectivamente a una bebida alcohólica y a un refresco energético (Guinness y Red Bull) ocupaban la que había sido la plaza madre del movimiento 15-M mientras a pocas manzanas de distancia, en el Congreso de los Diputados, uno de los dirigentes políticos más corruptos e ineficaces de la historia de la democracia española

[10] Luna Miguel y Antonio J. Rodríguez, *Exhumación*, Barcelona, Alpha Decay, 2010, pp. 43-44.

se mantenía firme en su puesto. Yo creo que no hay una imagen más poderosa que ésta para dar cuenta de la impotencia en la que se ha hallado el rap virtuoso español durante la última década.

2.3. *YemaGate*

Ésta era, por lo tanto, la situación del rap en España en 2013. Continuaba el virtuosismo lírico, ético-político y varonil en la figura de los raperos comprometidos con el movimiento 15-M y sus mareas en defensa de los servicios públicos, que un año más tarde cristalizarían alrededor del partido político Podemos. Y continuaba el *gangsta rap*, transformado en música de club. Fue en esta situación en la que surgieron los primeros grupos de trap, que se diferenciaban con respecto al primer tipo de rap en que no pretendían encarnar modelos de virtud y, con respecto al segundo, en que la parte melódica y bailable de sus canciones no era sólo la base instrumental, sino también la voz de los cantantes. ¿Cómo? Gracias al Auto-Tune.

Como ya hemos dicho en la *intro*, el Auto-Tune es un afinador de voz que puede hacer que los cantantes suenen como robots. No se trata ni mucho menos del primer afinador de voz de la historia, sino que fue precedido por el *talkbox* y el *vocoder*, que escuchados desde el presente tienen un sonido retrofuturista: proyectan desde el pasado un futuro que nunca fue. Curiosamente, el Auto-Tune se basa en un algoritmo que no fue creado originalmente para afinar voces sino para encontrar yacimientos petrolíferos. La primera persona que popularizó su uso musical fue Cher en su tema «Believe» (1998), que supuso una revolución del panorama musical[11].

[11] Cfr. Simon Reynolds, «How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music», *Pitchfork*, 17/09/2018.

El primer rapero que utilizó Auto-Tune en todos los temas de un disco fue T-Pain, en 2005, en su LP de debut. Y la inspiración para utilizarlo no le vino precisamente de los bajos fondos. Fue escuchando una canción sentimental de Jennifer López, «If You Had My Love», en la que se recurre al Auto-Tune para alcanzar las notas más agudas, que T-Pain llegó a la conclusión de que quería que su voz sonase así. Durante la segunda mitad de la década de los 2000, tras el éxito de T-Pain, muchos raperos estadounidenses se animaron a utilizar generosamente el Auto-Tune: Snoop Dogg, Lil Wayne, Kanye West... Fue este último quien animó a su colega Jay-Z a hacer la que probablemente sea la canción más crítica que existe contra el Auto-Tune. En «D.O.A. (Death Of Autotune)», Jay-Z vincula el uso de este afinador con la crisis económica —«I know we facing a recession, / but the music y'all making gon' make it the Great Depression; / all y'all lack aggression» («Ya sé que estamos afrontando una recesión, / pero la música que todos vosotros estáis haciendo la va a convertir en la Gran Depresión; / todos vosotros carecéis de agresividad»)— y a los raperos que lo usan para hacer más aguda su voz les echa en cara su divergencia con respecto a la masculinidad heteronormativa en términos de actitud y estética:

> *Stop your blood clot crying. / The kid, the dog, everybody dying; no lying. / You niggas' jeans too tight, / your colors too bright, your voice too light. / I might wear black for a year straight.* (Para de llorar como un gilipollas. / El niño, el perro y todos van a morir; no estoy mintiendo. / Vuestros pantalones están demasiado apretados, / vuestros colores son demasiado brillantes y vuestra voz es demasiado aguda. / Yo puedo vestir de negro durante todo un año).

En España, el uso del Auto-Tune también rompió con muchos moldes del rap virtuoso. En primer lugar, rompió con el

molde de la *autenticidad* al introducir en sus canciones voces que no son reales, abriendo la puerta a la ficción, la falsedad y el artificio. En segundo lugar, rompió con el molde de la *sobriedad*, que impedía que los raperos entonasen y mantenía radicalmente separados el rap y el *R&B* en España. A partir de entonces, con un mero programa de ordenador, hasta un afónico podría llegar a las notas más altas de Rihanna o Beyoncé. En tercer lugar, rompió con el molde de la *inteligibilidad* al distorsionar la voz e impedir que se pudiera comprender perfectamente la letra. De este modo, la voz dejó de ser el canal por medio del cual se transmitía el mensaje para convertirse en un instrumento más de la canción. Los temas dejaron de ser sermones para convertirse en un hilo musical para bailar o hacer deporte. *La música como banda sonora de tu estado emocional*[12].

Como ya he anotado previamente, hay mucho debate sobre quiénes son los pioneros del trap en España. A mi juicio, los miembros de P.A.W.N. Gang son los mejores candidatos a ese puesto. Y lo son no tanto por el sonido o la fecha de publicación de sus primeros temas cuanto por la actitud con la que los hicieron. Frente a la seriedad de los raperos virtuosos y de los *gangsta rappers*, muy metidos en su papel de buenos buenísimos o de malos malísimos, P.A.W.N. Gang empezó a hacer temas sobre armas y drogas con una actitud que uno no sabía si tomarse a

[12] La mejor reflexión que conozco sobre la evolución de las letras en la cultura *hip-hop* española, desde el rap de la década de los noventa hasta el trap de los 2010, corre a cargo de Patricia Rovés (alias Margot Rot), quien ha dedicado un *podcast* entero de su programa de radio *Red Velvet* a esta cuestión. Según Rovés, lo característico del rap español era «un intelectualismo muy cerrado que consistía muchas veces en citar a filósofos de cuyas obras no habíamos leído ni una sola frase». La ideología detrás de ese tipo de música urbana era que «ser listo te sacará de pobre». El trap, por el contrario, «se cargó el intelectualismo que creímos que nos salvaría y nos ofreció una alternativa mucho más honesta, cargándose prejuicios musicales, de cla-se y de raza; porque los raperos, abanderados por sus circunstancias de clase, tardaron poco en arremeter contra aquellos que —sin esfuerzo, sin cultura, sin saber hablar o escribir— parecía que habían conseguido hacerlo mejor que ellos: comunicar un sentimiento de irreverencia común, que al final es un poco de lo que va la música y es un poco lo que nos une en lo urbano» (Patricia Rovés, «El cambio de paradigma lingüístico en las *lyrics*», *Red Velvet*, 07/01/2019).

broma. En su primer tema subido a YouTube, «A-Kuatra Set», apuntaban a la cámara con pistolas de agua, hechas a base de plásticos amarillos y naranjas, mientras cantaban sobre disparar a alguien con una AK-47. Este tipo de ironía objetiva se ha convertido en una de las características del trap en España: el hecho de que, conforme a la ley de Poe, uno no sepa si lo que está viendo en internet tiene una intención ingenua o paródica.

Además, dado que los P.A.W.N. Gang cantaban en catalán, no podían importar directamente el acento o la jerga caribeña, como más tarde hicieron muchos traperos castellanoparlantes, de modo que tuvieron que crear su propio lenguaje, empezando por la forma en que llamaban a la capital de Cataluña («Barsiria»). Aquí aparece una de las características distintivas del trap: la proliferación de lenguajes privados a cada cual más engorroso y embrollado. Por lo demás, el método de trabajo de P.A.W.N. Gang y de la mayoría de los traperos en España está perfectamente reflejado en el documental *Trapcelona*, en el que se expone el proceso de creación de una canción de trap como si fuera una receta de cocina. «Empezamos juntándonos unos amigos», rezan los subtítulos del documental mientras en pantalla aparece una caja de huevos con caritas sonrientes dibujadas, «preparamos una base de marihuana; usaremos una caja de ritmos; empezaremos con el bombo de la Roland 808 [unos tomates *cherries*]; añadimos líneas de bajo subgrave largas y potentes [un chorrito de leche condensada]; incluimos *hi-hats* a doble o triple tempo [unos *chips* de chocolate]; regamos con alguna bebida para que no se seque la mezcla [cerveza]; introducimos una caja que suene potente y poco nítida [pimienta de Cayena]; añadimos instrumentos de cuerda o teclados creando atmósferas oscuras de carácter cinemático [unas chucherías con forma de tiras o de lenguas]; colocamos unas capas melódicas de sintetizador; utilizamos *samples* y FX al gusto [un *topping* de

granillo de colores]». Me pasaría la vida transcribiendo esa parte del documental[13].

Dicho esto, los pioneros indiscutibles del trap en España son los KEFTV VXYZ (Kefta Boys), provenientes en su mayoría de Andalucía, pero dispersados por todo el mundo en el momento de la formación de la *crew*: Yung Beef estaba en Marsella; El Mini, en Londres; Khaled y Hakim, en Granada. A lo largo de 2012 y 2013, KEFTV VXYZ produjo cientos de canciones cuya temática oscilaba entre el vacileo y la conciencia de pertenecer a una generación perdida. Escúchese, por ejemplo, el «Kefta Anthem», en el que Yung Beef especifica cuáles son las características que debes tener para ser uno de los «esmallaícos» que forman parte de la «Kefta Family» o del «Kefta Feel»: «Si sientes que todo está oscuro / cuando no hay hierba; / si te jodiste el futuro / faltando a la escuela; / si piensas que todo lo puro / murió en los noventa; / si podrías haber sido empresario / y sólo tienes deudas». Pues, para El Seco, «KEFTV VXYZ es algo más que un grupo; es un movimiento».

A mi juicio, una de las claves del éxito de KEFTV VXYZ fue la incomprensión que provocó en sus oyentes. Su propio nombre, con todas las vocales salvo una sustituidas por consonantes, resulta impronunciable para los neófitos del trap. Dicho sea de paso, estoy seguro de que buena parte de los miembros de mi generación se familiarizó con el uso de la «x» y de la «e» que caracteriza el lenguaje inclusivo del feminismo gracias a estos nombres abracadabrantes del trap (KEFTV VXYZ, PXXR GVNG,

[13] Éstos son, según este mismo documental, los ingredientes de una buena letra de trap: «Drogas de libre elección, sexo, violencia [unas golosinas con forma de dientes de vampiro con kétchup], potenciamos con exageración [salsa de soja]; espolvoreamos con hermandad o pertenencia a un grupo [azúcar glas]; ponemos también oro abundante; podemos añadir un poco de *beef* para dar color [canela], cortamos a modo de rima, preferiblemente consonante [un bizcocho]; elaboramos un estribillo que se repetirá a lo largo del tema [mermelada]; preparamos Auto-Tune para la voz principal [la minipimer]; añadimos algún coro para decorar [una sombrilla]; y servimos bien fresco en redes sociales». Bravo.

etc.). Resulta como poco curioso que haya sido justamente un género musical que para sus detractores es la quintaesencia del machismo el que haya familiarizado a toda una generación con un lenguaje que busca ser respetuoso con el colectivo LGBT.

Junto con la incomprensión, fuente de atractivo, otra de las claves del éxito de KEFTV VXYZ fue la saturación del mercado. Frente a los raperos de la década de los 2000, que eran extremadamente meticulosos con su obra y publicaban de Pascuas a Ramos, los granadinos subían tres o cuatro canciones a YouTube cada semana, sin molestarse ni siquiera en ponerles publicidad a los vídeos o en impedir que otros canales los resubieran y los monetizaran. Al fin y al cabo, los KEFTV VXYZ no buscaban tanto la rentabilidad económica cuanto dar rienda suelta a su creatividad musical. Vivir la música, no vivir de ella. De este modo, apostaron por la cantidad en detrimento de la calidad; rompieron con las pretensiones de perfeccionismo y profesionalización de los raperos de la primera década del siglo XXI; recuperaron el amateurismo y la capacidad de improvisación y de experimentación del rap de los de los noventa. Revolucionaron la escena urbana española.

La incomprensión y la saturación hicieron que KEFTV VXYZ creciera a costa de sus detractores, que contribuyeron al éxito de la formación granadina al entrar en sus vídeos de YouTube a poner un *dislike* o a escribir comentarios negativos, aumentando de este modo su número de visitas. Estoy seguro de que muchos de los que hoy se consideran seguidores acérrimos de Yung Beef o de Khaled en el pasado fueron sus *trolls* y sus *haters*. Empezaron a escucharlos irónicamente, riéndose de ellos, y terminaron escuchándolos postirónicamente, riéndose con ellos. Tal y como explican Ismael Crespo Amine y José Carlos Cañizares en *Ultrarracionalismo*, tanto la ironía como la postironía implican una distancia entre lo que uno cree y lo que uno hace. La diferencia principal entre ambas formas de lo irónico es que

el ironista hace aquello en lo que no cree y el postironista cree en aquello que no hace. Traducido a nuestro ámbito: el oyente irónico de trap no se cree el discurso de las armas y las drogas, pero, *de facto*, contribuye a la expansión de esa retórica al burlarse de ella; por su parte, el oyente postirónico se cree que forma parte de la «Kefta Family» o del «Kefta Feel», pese a que él no está esmallaíco ni vende costo por las esquinas del barrio[14].

Dicho esto, los KEFTV VXYZ no habrían pasado de ser una frikada de internet de no ser porque conectaron con los *swaggers*. A lo largo de 2013 surgió esta nueva tribu urbana en España, caracterizada por combinar la indumentaria característica de los raperos españoles (las gorras de ala plana, las camisetas deportivas anchas, las zapatillas blancas de marca, etc.) con prendas que entonces no eran tan habituales, tales como las riñoneras colgadas a un hombro, los polos ajustados para los chicos, los *shorts* vaqueros para las chicas y los pantalones pitillo de talla corta para ambos sexos o géneros. Los *swaggers* también tenían gustos musicales eclécticos, pues solían escuchar rap y *R&B* estadounidense revuelto con *dembow* dominicano y reguetón puertorriqueño. Esta hibridación de ropas y músicas sentó la base del trap posterior.

Dos hechos cruciales contribuyeron a la consolidación de los *swaggers* a lo largo de 2013. En primer lugar, el que la actriz y cantante Miley Cyrus abandonase su papel como niña buena del *country* en la serie de televisión *Hannah Montana* y se pusiera a perrear con el pelo corto y la lengua fuera en la gala de los MTV Awards. Esa actuación —en la que sonó aquella apología de la violación que es «Blurred Lines», de Robin Thicke— fue el colmo de la vergüenza ajena, pero también normalizó el *twerking* como baile entre los blancos, incluidos los españoles. En segundo lugar, empezó a masificarse Instagram, la red social

[14] Cfr. Ismael Crespo Amine y José Carlos Cañizares, *Ultrarracionalismo*, Salamanca, Delirio, 2019.

sólo para fotografías, y, con ella, la palabra «selfie» fue elegida la más importante del año por el *Oxford English Dictionary*. La gente empezó a subir fotos suyas diariamente a internet y su vida se convirtió en una pasarela de modelos constante. Ello reforzó el cuidado de la vestimenta y la promoción digital de los *swaggers*. No en balde, la revista digital *PlayGround* hizo un vídeo sobre por qué la puerta de la Apple Store de Barcelona se había convertido en un punto de encuentro para los *swaggers* de la ciudad y llegó a la conclusión de que era porque el establecimiento ofrecía *wi-fi*. En otras palabras: «Las Apple Stores hacen el papel que antes hacían las iglesias, como lugar de reunión, pero también como lugar de culto, y estos jóvenes son sus feligreses. [...] La nueva espiritualidad es el *wi-fi* gratis»[15].

Ahora en serio, ¿cómo comprender el movimiento *swagger* en España? A mi juicio, la respuesta más cabal a esta pregunta se encuentra en el *vis-à-vis* que concedió uno de los pioneros del trap español, Chris Cocktailz, a la revista *Crypta Mag*. Justamente rotulada «El trap en España», el autor de *Dope Boy Music* se queja allí de que el rap español no tiene calle: «Entras a una sala de Madrid y sólo ves a *hipsters*». A su juicio, «hay que arriesgar y presentar los trabajos a un público que no sabe de rap, que puede que les guste también, y explotar la inmigración como público». Es más, «conozco a muchos chonis que viven una realidad trap, [...] se sienten mucho más identificados que cualquier *rapper* y lo apoyan más porque lo sienten más»[16].

Sin embargo, a pesar de su alegato en contra de los *hipsters* y a favor de los chonis, Chris Cocktailz reconocía que «si yo fuera un artista grande, realmente me daría más pasta la clase media, pero seguiría hablando para la clase baja [...]. Y claro que me fliparía comer de esto, que tengo dos mil pijos que me compran el

[15] *PlayGround*, «*Swaggers* y canis en la Apple Store», YouTube, 21/10/2014.

[16] Mars Black, «Conversaciones con Chris Cocktailz: el trap en España», *Crypta Mag*, 08/05/2013.

disco y diez mil pobres que se lo bajan, pues estaré más que feliz, y hablaré para los segundos»[17]. Estas palabras de Chris Cocktailz ilustran a la perfección la tesis que yo he defendido desde hace años, a saber, que el *swagger* es la síntesis hegeliana entre el choni y el *hipster*, una superación dialéctica de la guerra cultural y de la lucha de clases en la que se encontraba España antes de la crisis y que, gracias a ella o por culpa de ella, ya no tiene sentido en la medida en que se ha depauperado la clase media y el *hipster* actual no pretende tanto distinguirse del choni cuanto aproximarse y mimetizarse con él[18].

En Madrid, probablemente ningún grupo de rap tenía tanto *swag* como Corredores de Bloque. El más emblemático de sus miembros era Marko Italia, quien había trabajado previamente como actor para Torbe, el inefable realizador de cine porno friki. El *flow* y la rima de este superdotado eran tan malos que se convirtió en un meme dentro de la escena urbana el reclamar en la sección de comentarios a una canción que ésta

[17] Ibíd.

[18] De ahí lo ridículo de esas críticas al trap provenientes de la izquierda que afirman que este género musical es elitista y, al mismo tiempo, fetichiza la pobreza. Una de dos: o bien los seguidores del trap buscan distinguirse, o bien buscan identificarse con los de abajo; lo que no pueden hacer es ambas cosas a la vez. En el fondo, la principal objeción que han planteado críticos de izquierdas como Víctor Lenore o El Nega consiste en su desaprobación de los valores machistas y neoliberales del trap. Dejando de lado el hecho de que yo creo que hay un problema de interpretación del significado ideológico de la obra de algunos de estos artistas urbanos (véase más adelante, en el capítulo quinto, cuando hablo de la «música política interactiva de C. Tangana»), el problema de Víctor Lenore y El Nega es que les resulta muy difícil poner un contraejemplo de música popular juvenil donde los valores machistas y neoliberales no sean mayoritarios. En el trap lo son, pero con un matiz. Si bien es cierto que la mayoría de los artistas urbanos españoles encarna los valores del machismo y del neoliberalismo, y uno siempre corre el riesgo de que los chavales influenciables se crean preirónicamente que los dos únicos objetivos en la vida son «las putas y los lambos», que diría Kidd Keo, yo creo que cualquiera con una mirada crítica acerca del capitalismo se da cuenta de que en la estética trapera hay mucho de autodenuncia del sistema en primera persona. ¿Cómo interpretar, si no, canciones depresivas como «Llorando en la limo» (de C. Tangana y Alizzz), «Fuck Kurt Cobain» (de Kaixo y Royce Rolo) o «Yeyo en mi iPhone» (de Goa y Pochi)? Por no hablar de los tropecientos himnos feministas que nos han dejado las mal llamadas *trap queens*, o de la crítica al régimen del 78 que hay en la memoria histórica quinqui y bakala que llevan a cabo Mueveloreina, El Coleta o Jarfaiter.

fuera resubida a YouTube «sin la parte de Marko Italia», con independencia de que él saliera en ese tema o no. Más allá de este detalle, menor pero crucial, Corredores de Bloque y sus miembros se han caracterizado por cambiarse frecuentemente de nombre. A partir de 2015, el grupo pasó a llamarse Takers, y su productor, Big Jay, se rebautizó como Papi Trujillo cuando se vinculó con Vicious, también conocido como Cuban Bling, para formar Los Zvf1ro$ (Los Zafiros)[19]. Lejos de ser inocuo, este bautismo constante del trap ha roto con la manía de los raperos virtuosos españoles de mantener el mismo apodo a lo largo de toda su trayectoria musical sin importar lo mucho que hayan cambiado de estilo. En vez de aferrarse a una identidad personal prestablecida, los artistas urbanos españoles se han caracterizado por su capacidad para jugar con su propio personaje como artistas. En este sentido, el trap forma parte de esa miríada de movimientos sociales contemporáneos que valoran

[19] En 2016, la revista *Vice* hizo un minidocumental sobre el mundo del trap que básicamente consistió en irse todo un día de fiesta con Los Zvf1ro$. Ese minidocumental tiene el formato de los videorreportajes sobre la crisis económica que Cecilio G. caricaturizó en «21 días con toyakos» (sobre esto véase, más adelante, el capítulo cuarto): el reportero es el protagonista de una historia de inmersión en los bajos fondos, como si fuera el Virgilio de la *Comedia* dantesca, que nos va introduciendo cámara en mano en círculos cada vez más profundos del Infierno, donde los límites entre lo legal y lo ilegal se confunden. Así, el minidocumental comienza en el Limbo, con una entrevista a C. Tangana en su casa, en la que el Madrileño jura y perjura que él no hace trap porque el trap es delincuencia y él es un niño muy bueno; y termina en el último anillo del inframundo, acompañando a Kevin Swing a las afueras de Madrid, donde un tipo con cara pixelada y voz distorsionada muestra su repertorio de armas de fuego (pistolas, escopetas, semiautomáticas, etc.). Entre estos dos puntos del averno, el reportero charla con Kaixo a la salida de una sesión de trap bautizada «Overdose», se encuentra con Demaro Small en un puente sobre las vías del tren y, *last but not least*, se va de fiesta con Papi Trujillo y Cuban Bling. Durante la fiesta, Los Zvf1ro$ se graban varios temas y el reportero comprueba que el *free style* es casi tan importante como el *lean* y los porros. En un momento de la fiesta, Cuban Bling sopla un trago de ron sobre la estatuilla de un santo bajo el lema de que «nosotros, antes que traperos, somos santeros», corroborando de este modo la tesis implícita de este libro: que el trap es una forma de comunicación con Dios y que, por lo tanto, la única forma de comprender este género musical es a través de la teología y la filosofía de la religión.

las identidades fluidas o en transición frente a la idea de un yo fijo e inamovible[20].

Hablando de rebautizarse, D. Gómez, el miembro más versátil de Corredores de Bloque, firmó en 2013 el disco *Trvp Jinxx* con el nombre de Kaydy Cain y, unos meses más tarde, se trasladó a Barcelona para formar PXXR GVNG junto con Yung Beef, Khaled y Steve Lean (el *beatmaker* que, con apenas diecinueve años, pasó a formar parte de 808 Mafia, el prestigioso colectivo de productores de trap situados en La Meca de este género musical: Atlanta). El objetivo de «banda de los pobres» (un guiño a la Rich Gang de Birdman) era hacerse ricos, justamente, haciendo música. No sólo vivir la música, sino también vivir de ella. El grupo comenzó a ingresar dinero a través de los conciertos, que ellos se empeñaban en convertir en guateques donde la cuarta pared entre el público y el escenario era absolutamente permeable. Sergio Caballero, codirector del festival Sónar, describió de esta manera una de las juergas de PXXR GVNG:

> Yo cuando lo vi más claro y dije «esto es la hostia de fresco, sobre todo de fresco» fue cuando fui a un bolo suyo y vi que estaban cantando incluso sobre bases de YouTube. O sea, sacaban el micro y hacían un *playback* —porque era un *playback* terrible— y les daba igual. Chillaban, volvían a cantar, se tiraban, desafinaban. Subían a las *ratchets* encima y les metían mano en el escenario. Claro, hubo mucha gente que era en plan: «¡Hostia! pero ¿qué es esto? Si

[20] Como escribió la periodista cultural Blanca Martínez Gómez (alias H. J. Darger) sobre Yung Beef, aplicable a cualquiera de los traperos de los que estamos hablando: «Ni en sus letras ni en su discurso se encuentra la persecución de una autenticidad monolítica. No hay ni un yo ni una verdad por la que rendir cuentas porque las verdades y las personas son varias y pertenecen al momento. Tampoco incide en los mensajes banales de *coaching* sobre la necesidad del duro trabajo para llegar al éxito. La insatisfacción, la incoherencia, el humor, la falta de autenticidad y una neosinceridad abrasiva relevan a la verdad y el poder del éxito como temáticas cautivadoras» (Blanca Martínez Gómez, «Entrevista sin barrotes», *Rockdelux*, n.º 380, febrero de 2019, p. 14).

es *playback*, no saben cantar». Era este fascismo actual que está en tantas cosas a nivel cultural, donde las cosas tienen que ser de una manera, ¿no? [...] Y realmente te das cuenta de que sí que es lo mismo que ocurrió cuando la gente vio por primera vez a los Sex Pistols y dijo: «No saben tocar». Vale, éstos no saben cantar. Y tú dices: «¿Y?». Dicen: «Si es todo Auto-Tune»; y dices: «¿Y?». ¡Pues cojonudo! A ver, que el Fernando se quería tatuar «Auto-Tune» en el cuello, ¿sabes? Esto es la verdad; es la verdad y es mucho más divertido que ver al típico grupo de barbudos con guitarras haciendo el capullo, que los hemos visto cuarenta mil veces, o el *disc-jokey* de turno que es *pum pum pum chim pum chim pum* y que hemos oído cuarenta veces[21].

Entre aquellos conciertos que parecían sesiones de karaoke, uno de los más sonados fue el que tuvo lugar en el festival Madriz 004, el 17 de mayo de 2014. En aquel festival también actuaba MDE Click, que entonces era uno de los grupos de rap *underground* más importantes de España y, como tal, figuraba como cabeza de cartel y cobraba más por ello. Durante su concierto, los PXXR GVNG se quejaron de esta situación de desigualdad económica y, cuando se encontraron en el *backstage* con los de MDE Click, D. Gómez le arreó un puñetazo a su vocalista principal, N-Wise Allah, quien tuvo que salir al escenario con un ojo morado y, después de reducir su *showcase* de una hora a treinta minutos, se fue pitando al hospital. Al día siguiente, D. Gómez subió un vídeo a YouTube titulado «Aclaraciones sobre la galleta a NY». A mi juicio, esa grabación constituye una de las *Gesamtkunstwerke* del videoarte de este siglo y algún día se proyectará en las salas del Museo Reina Sofía. En ella salen D. Gómez y Yung Beef sentados en un sofá, delante de una mesa baja en la que hay una botella de Coca-Cola de un litro y dos platos rebosantes de espaguetis sin ningún condimento. La

[21] Alicia Álvarez Vaquero, «PXXR GVNG. De la hauma al Moulin Rouge: cuatro años de mutaciones», *BeatBurguer*, 08/09/2016.

escena está desencuadrada y apenas iluminada, de modo que Yung Beef está a oscuras y prácticamente al borde del plano. Comienza el parlamento de D. Gómez:

—¿Qué pasa mi gente, qué-lo-qué? Quieres que explique un poco la movida, ¿no?, de lo que pasó. Está tol mundo ahí... Estos raperos, madre mía. Pues te lo explico rápido, tío —dice mientras pincha los espaguetis y Yung Beef se levanta y cruza por delante de la cámara para ir a la cocina a por una barra de pan—. Joder, es que quiero comer, la verdad, tengo un hambre—. Y se lleva un puñado de espaguetis a la boca mientras Yung Beef vuelve a cruzar por delante de la cámara y se sienta en el sofá tarareando la canción de reguetón que suena de fondo—. ¡Qué rico! Sencillo, hermano: no se puede ir así, no se puede ir con esa actitud, hermano, no puedes ir tan guillao. Tú y yo hemos sío colegas, tú lo sabes. Pero no te puedes guillar, hermano, yo te he tratao bien cuando los dos éramos unos don nadies. Tú me comías la polla y yo te seguía el rollito un poquito cosa que ni me gustabas, que entonces cantabas como el señor Grisa, a gritos: «Arg, arg, arg». Mu malo eras, primo, tú lo sabes. Luego ya empezaste a hacer cosas buenas, me pediste de hacer un tema, nos hicimos un tema, yo te dije: «Venga, vamos a hacerlo ahora, que estoy haciendo esta vaina». Luego ya tú te pegaste, compadre, diciendo mentiras. Te pegaste y cuando yo te dije de hacerme un temita y tal, pasaste de mí, las cosas como son. Pero yo por eso no me he guillao, hermano, eso me da igual; eso, bueno, lo puedo hasta llegar a entender, «dentro de» lo puedo llegar hasta a entender, porque no te quieres mojar, no te quieres mojar y si haces cosas conmigo te mojas, y eres un poco mariquita. Hasta ahí, bien. Pero, hermano, si tenemos un bolo en el mismo sitio, tío, y hemos sido colegas, hemos hablao, no puedes llegar con esa actitud, no puedes salir así de guillao, no puedes ir así, hermano. Porque es lo que te pasa, te llevas una guantá, es lo único que pasó allí, que cuando fuiste a saludarme ya era mu tarde y te di una guantá y echaste a correr, ni más ni menos. Pero que esto no es

cosa de raperos ni de pollas, que esto te pasa en el barrio, hermano, to los días. To los días, si te faltan al respeto o te tratan de una manera que no debes te puedes llevar una yema, eso es muy normal.

—Lo que pasa es que aquí —puntualiza Yung Beef—, con los artistas estos de la música, los raperos dramatizáis to mucho, hermano. Eso, cualquier persona que llegue al barrio, donde se conoce tol mundo, porque tos ahí sabíamos quiénes éramos, y llegas así con esa guillaera y ni saludas a los chavales, hermano, al final te la van a dar. Tú imagínate llegar a una plaza, hermano, como llegaste tú.

—Te llevas la guantá, hermano, y no pasa ná. Y lo que ya está feo es que salgas corriendo a buscar a los porteros y a su puta madre, porque ahí la verdá es que hiciste el mariquita, quedaste mu mal, hermano. Eso lo sabe tol mundo que estaba ahí. Pero, dicho esto, que nosotros no queremos movidas ni na, no vamos buscando líos. Nosotros, si alguno se gana una yema, pues se la ha ganao, como él.

Yung Beef toma entonces la palabra para aclarar que, a pesar de la pelea, PXXR GVNG cobró el dinero que el festival le había prometido. La grabación termina con D. Gómez acercándose a la cámara a apagarla mientras exclama:

—Bueno, dicho esto, chuparnos la polla, raperos, dejar ya de hablar mierda. Y, bueno, *al-hamdu lillah* [alabado sea Alá].

Según el periodista musical Daniel Madjody, la pelea de la que este vídeo da cuenta, que él llama «YemaGate», supuso la ruptura total entre la escena del rap y la del trap en España[22]. En efecto, el *YemaGate*, si no fue el nacimiento del trap español, sí constituyó su bautizo o, al menos, su comunión y confirmación. Éstas fueron las hostias con las que el trap comulgó y se confirmó como un género musical distinto del rap. Si ya antes

[22] Daniel Madjody, «Del rap a la música urbana en España: los años que cambiaron el juego», *Vice*, 24/09/2018.

de la polémica entre MDE Click y PXXR GVNG era habitual que los miembros de este último grupo se burlasen de los raperos y puntualizaran que ellos no hacían rap, a partir de entonces decir «*Fuck* raperos» y renegar de prácticamente toda la tradición rapera española (salvo, quizás, Mucho Muchacho) se convirtió en un bautismo de fuego para cualquier trapero que se preciase. Aquí, como en todos los campos del arte, se aplica el principio endogámico y nepotista sistematizado por Astrud en su canción memorablemente titulada «Todo nos parece una mierda», y añade el estribillo «menos lo vuestro».

Ésta ha sido, resumiendo mucho, la historia del rap y del trap en España antes de la popularización mediática de este último género o estilo. ¿Cómo responder a la objeción planteada al comienzo del capítulo? ¿Acaso mi tesis de que el trap ha sido la música de la crisis en España no se ve refutada por el hecho de que los primeros grupos de trap españoles surgieron en 2013 y se popularizaron a partir de 2015? Mi respuesta ante esta objeción es doble. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, si bien es cierto que en 2008 comenzó la crisis económica, el año más duro para la juventud española, que es el estrato de población que se ha volcado a favor del trap, fue justamente 2013: ése fue el año en que la tasa de paro juvenil alcanzó un máximo histórico del 55%. En otras palabras: el año en que surgió el trap en España, más de la mitad de los jóvenes españoles estaban desempleados. Quizás ahora se entienda mejor aquella línea de Khaled: «PXXR GVNG, haciendo esto porque no hay trabajo» («Pxxrin»).

En segundo lugar, la relación que establezco entre el trap y la crisis no es la de un determinismo económico extremo. La situación económica de una sociedad condiciona, pero no determina completamente sus expresiones artísticas. El arte no es un mero reflejo de la economía, y los efectos de una crisis no se suelen manifestar inmediatamente en la cultura de una

sociedad, sino que, muchas veces, no se visibilizan hasta que el periodo de recesión ya ha pasado. A fin de cuentas, no es posible la creación artística sin un cierto desahogo económico y, para muchos miembros de mi generación, ese desahogo no empezó a llegar hasta después de 2014. De todas formas, el trap es un género musical que se ha globalizado a lo largo de la última década; probablemente habría llegado a nuestro país si no se hubiera producido la crisis; pero, como yo no tengo una máquina modal para viajar a otros mundos posibles, sólo puedo contar la historia tal y como ésta ha sucedido.

3. DE PXXR GVNG A LA VENDICION

> Siempre que oigo hablar de PXXR GVNG me acuerdo de la ley de Godwin, que establece que, a medida que una discusión en internet se alarga, la probabilidad de que salgan a colación Adolf Hitler y los nazis tiende a uno. PXXR GVNG serían el equivalente de los nazis en una ley de Godwin española: queriéndolo o no, han conseguido salir en las conversaciones que han tenido todos los raperos de este país en algún momento.
>
> BIGBROTHABOB

3.1. Los Pobres

«Venimos de la nada, seguimos sin tener nada y tampoco esperamos nada»[1]: éstas fueron las primeras palabras de PXXR GVNG en una entrevista que concedieron a mediados de 2015. Sentados en un sofá, delante de la cámara, Yung Beef hace esta afirmación, mientras Khaled permanece impasible y abstraído, Steve Lean teclea en la pantalla de su móvil y D. Gómez se mira los músculos en —especulamos— un espejo que está fuera de

[1] *Mondo Sonoro*, «Entrevista a PXXR GVNG», YouTube, 28/08/2015.

plano. Yo creo que no hay otra imagen que represente mejor el nihilismo de mi generación.

Bueno, sí: aquellas fotos, hechas para la promoción del disco *Los Pobres*, en las que salen los de PXXR GVNG con todos sus tatuajes y, encima de ellos, los tatuajes del capitalismo contemporáneo. Khaled y D. Gómez llevan una camiseta y un pantalón blancos con los logotipos impresos de algunas de las principales firmas del presente (Google, Microsoft, NBC, Kawasaki, etc.); Steve Lean viste la misma camiseta y el mismo pantalón, sólo que en color negro; y Yung Beef, para variar, una remera negra y una cadena de oro debajo de una chupa de cuero. Ataviados de esa guisa, los Pobres aparecen en dos fotografías que recuerdan a las representaciones de santos y filósofos del Barroco. Ambos retratos son un *metaselfie*, y su punto de fuga es el móvil desde el que se toma la foto.

En una imagen, D. Gómez hace el *selfie* mientras Yung Beef le agarra del codo, Steve Lean le echa el brazo alrededor del cuello y Khaled hace ese gesto italiano que consiste en juntar los dedos de la mano, como si ésta fuera el capullo de una flor que todavía no ha madurado. En la otra foto, Khaled les echa los brazos por encima del hombro a Steve Lean y a Yung Beef, el primero de los cuales toma la autofoto, mientras el otro simula sostener entre las manos una metralleta, y D. Gómez forma con el índice y el pulgar de la mano un círculo que, en ciertos contextos, significa «OK» y, en otros, por debajo de la cintura, «Te has ganado un puñete». Para muchos, estas imágenes no tienen ningún significado, pero para mí representan perfectamente la saturación de signos incomprensibles a la que nos tiene acostumbrados el capitalismo contemporáneo. Como dijo Mónica Franco en el reportaje más exhaustivo que se ha hecho hasta la fecha sobre PXXR GVNG:

> Creo que los incomprendidos no son ellos, sino su generación y la gente que les sigue; al menos, eso es lo que me transmiten a mí como

grupo. PXXR GVNG —primero como KEFTV VXYZ— han sabido comunicar y representar cierta dosis de nihilismo mezclada con otro tanto de pragmatismo que evidencia muy bien cómo ven —vemos— el presente y el futuro muchos: todo es un derrumbe moral, lo único que nos queda es conseguir hacer billetes de la forma más sencilla posible para evitar que nos jodan más de la cuenta. Eso acerca más a la banda a la figura de «altavoz generacional» o «líder espiritual» que a la de antiartista[2].

Dicho esto, ¿cuáles fueron las claves del éxito de PXXR GVNG? La respuesta, para quien haya leído el capítulo anterior, no tiene ningún misterio: más y mejores directos; más y mejores vídeos; más y mejores discos. Empecemos por los directos. Cuando les preguntaron a los Pobres en qué momento cobraron conciencia de que estaban teniendo éxito, de que «iban palante» y «no se habían pegao», ellos contestaron que durante su actuación en las fiestas de la Mercè de 2014. La grabación de ese concierto, reutilizada para el videoclip de «Pimpin», muestra hasta qué punto PXXR GVNG fue la bisagra entre el pasado y el futuro de la música urbana española: encima del escenario aparece Ikki —el principal productor del tipo de rap con bases *dubstep* que vino inmediatamente antes de la emergencia del trap en España— bailando junto a La Zowi y Somadamantina, dos de las primeras traperas de este país. Aquel concierto de PXXR GVNG, igual que el que dieron en el festival Sónar de 2015, desplegó los atributos escénicos que han caracterizado la mayoría de los directos de música urbana en España tras la decadencia del rap virtuoso: *karaoke, stage diving* y *twerking*. En suma, como ya vimos en el capítulo anterior, tomarse el concierto como una fiesta y no como un recital de poesía.

[2] Alicia Álvarez Vaquero, «PXXR GVNG. De la hauma al Moulin Rouge: cuatro años de mutaciones», *BeatBurguer*, 08/09/2016.

El directo en el que innovó escénicamente PXXR GVNG fue el del Primavera Sound de 2016, para el que contrataron a una orquesta de salsa y se vistieron de gala, con crucifijos al cuello y trajes de color uniformemente blancos o negros. Apelando a que el Primavera es un «festival de bandas», cantaron sus temas en directo, sin una pizca de *playback* ni de Auto-Tune, con los micros fijos a sus trípodes de suelo y sin otro perreo que el que conlleva abrirse la camisa o echarse la chaqueta al hombro. «¡Hostia, es que esto es como música de verdad!», se sorprendió D. Gómez durante los ensayos. A fin de cuentas, los Pobres estaban muy influidos por la música tropical y flamenca. No en vano, el festival programó la intervención de PXXR GVNG en el mismo escenario que Los Chichos, y justo antes que ellos, de modo que el diario *El País* tuvo la oportunidad de grabar una entrevista conjunta al pasado y al presente de la música fehacientemente urbana de este país. En ella, ambos grupos reconocieron tratar sobre la misma realidad suburbana y periférica, aunque fuera desde dos perspectivas generacionales y musicales distintas. En un momento de la entrevista se reprodujo «Como el agua», el tema en el que PXXR GVNG homenajea a Camarón de la Isla al mismo tiempo que reitera la monotonía criminal de la calle («Echa la coca en el agua / y las papelas se van como el agua. / Los niños en el barrio, como el agua. / Si vienen los sapos, me cantan como el agua»); y Emilio González García *Junior*, hijo y sustituto del primero de Los Chichos, constató que, en efecto, «la calle es eso: [...] drogas, crudeza, desamor, pasar fatigas»[3].

Dejando de lado este tipo de conciertos y entrevistas experimentales, los directos más sonados de los Pobres han sido las fiestas que han montado por toda España, primero con el nombre de «Trap Jaus», luego de «Perreo 69» y, últimamente, de

[3] Víctor Parkas, «El día en el que PXXR GVNG conocieron a Los Chichos», *El País*, 08/06/2016.

«Infierno». La idea, en todos los casos, es la misma: pinchar música variada (en la primera Trap Jaus se escuchó de todo, desde Los Pitufos Makineros hasta el panegírico de O.T. Genasis a la cocaína), dar a conocer a nuevos músicos (La Favi y Afrojuice 195 se presentaron en sociedad a través de estas fiestas) y, ante todo, pasárselo bien bailando. No en balde, lo habitual en estas juergas ha sido ver a muchas mujeres bailando reguetón, *dembow* y *dancehall* entre ellas. De este modo, estas veladas han contribuido a romper con el estigma colonial que pende sobre estos estilos musicales caribeños, que parece que son más patriarcales y machistas que el resto simplemente porque hablan de manera más explícita acerca del amor y del sexo. El problema de esta interpretación eurocéntrica es su literalismo, es decir, que sólo se fija en las letras, como si se estuviera leyendo la *Torá* en vez de atender a los efectos del ritmo sobre los cuerpos. En una frase: quienes critican el *reguetón*, el *dembow* y el *dancehall* con argumentos presuntamente feministas valoran demasiado la palabra y demasiado poco la carne. ¿Acaso es casualidad que la mayoría de ellos sean euroblancos que no saben disfrutar del baile? Palabrita de Yung Beef:

> En el reguetón hay cosas alucinantes. La gente se ha quedado en la superficie, con la imagen de Matías Prats en las noticias presentando un vídeo de culos y cochazos. Con la salsa no hubo ese problema, porque la salsa no vino con una ola de inmigración. El reguetón es la salsa de ahora, pero no se tolera porque España es racista[4].

Sin embargo, Fernandito Kit Kat y La Mafia del Amor (los nombres que se ponen respectivamente Yung Beef y PXXR GVNG cuando hacen reguetón) no se han hecho famosos sólo por sus fiestas de música caribeña, sino sobre todo por sus

[4] Aquiles León, «PXXR GVNG: la banda sonora de la juventud sin futuro», *Dispara Mag*, 22/12/2015.

videoclips de trap en YouTube. Esta plataforma se ha convertido en la caja tonta de los *millennials*, motivo por el cual los Pobres ya eran conocidos por buena parte de mi generación antes de que aparecieran en el programa de Alaska y Segura en La 1 de Televisión Española. Entonces, el artífice de la mayoría de sus videoclips era Kokos Ackee. Él había hecho el vídeo más conocido de El Seco, en el que el trapero sale con un gorro negro de pescador y una sudadera con impresiones de joyas, fumando un porro a cámara y cantando —después de un minuto de silencio melancólico— esa letra que ya se ha vuelto un meme:

> Me puso las tijeras en el cuello. / Loco, no llevo ni tres eurillos, / ¿no había gente? / Tú te coges un Chester, / Dios me está mirando como si tengo la peste. / Hermano, eso último estaba to malo, / ¿ahora qué hacemos, nos matamo? / Me cago en mis muertos. / Cada una que me habéis hecho me acuerdo / y me quema por dentro. / Cosas que han pasao, / que ya no hay marcha atrás; / es por eso que estoy haciendo trap.

Este videoclip, con once millones de reproducciones en YouTube, consta de una sola escena, rodada en una sola toma, usando una mesa y un cubo de limpieza a modo de trípode. Con vídeos improvisados como éste, grabados con la cámara o con el móvil en la mano, editados con efectos muy básicos de ralentización del tiempo, saturación de los colores y distorsión de la imagen, Kokos Ackee creó la estética audiovisual de la pobreza que ha singularizado al trap en España hasta el día de hoy. Como ha escrito la periodista cultural Blanca Martínez Gómez (alias H. J. Darger), estamos ante un tipo de imagen que «transforma la calidad en accesibilidad y el valor de exhibición en valor de culto. Es una imagen con la que nos comunicamos o a la que estamos subordinados, producida por la viralidad. Una

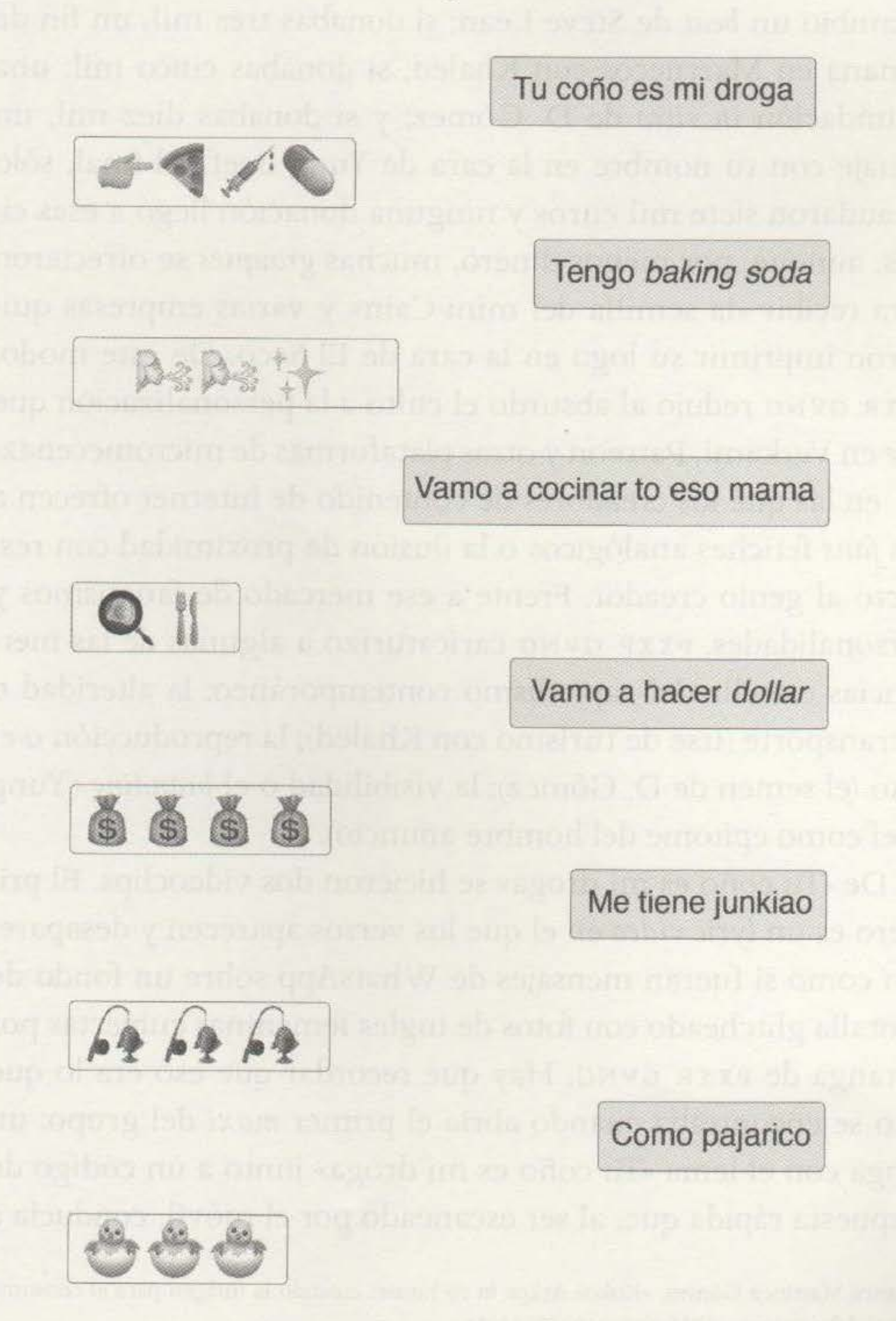
imagen que sólo sirve para el presente, donde la calidad es lo menos importante»[5].

El videoclip en el que más capital invirtió PXXR GVNG fue el de «Tu coño es mi droga». Para financiarlo, el grupo hizo un *crowdfunding* en el que, si donabas dos mil euros, obtenías a cambio un *beat* de Steve Lean; si donabas tres mil, un fin de semana en Marruecos con Khaled; si donabas cinco mil, una fecundación *in vitro* de D. Gómez; y si donabas diez mil, un tatuaje con tu nombre en la cara de Yung Beef. Al final, sólo recaudaron siete mil euros y ninguna donación llegó a esas cifras, aunque, por menos dinero, muchas *groupies* se ofrecieron para recibir «la semilla del mini-Cain» y varias empresas quisieron imprimir su logo en la cara de El Seco. De este modo, PXXR GVNG redujo al absurdo el culto a la personalización que hay en Verkami, Patreon y otras plataformas de micromecenazgo, en las que los creadores de contenido de internet ofrecen a sus *fans* fetiches analógicos o la ilusión de proximidad con respecto al genio creador. Frente a ese mercado de fanatismos y personalidades, PXXR GVNG caricaturizó a algunas de las mercancías estrella del capitalismo contemporáneo: la alteridad o el transporte (irse de turismo con Khaled); la reproducción o el sexo (el semen de D. Gómez); la visibilidad o el *branding* (Yung Beef como epítome del hombre anuncio).

De «Tu coño es mi droga» se hicieron dos videoclips. El primero es un *lyric video* en el que los versos aparecen y desaparecen como si fueran mensajes de WhatsApp sobre un fondo de pantalla glitcheado con fotos de ingles femeninas cubiertas por el tanga de PXXR GVNG. Hay que recordar que eso era lo que uno se encontraba cuando abría el primer *maxi* del grupo: un tanga con el lema «Tu coño es mi droga» junto a un código de respuesta rápida que, al ser escaneado por el móvil, conducía a

[5] Blanca Martínez Gómez, «Kokos Ackee in da house: creando la imagen para el consumo digital del presente», *O Magazine*, 02/06/2016.

un enlace de descarga de la canción. En el *lyric video,* la estrofa de Kaydy Cain recibe como respuesta fotos y vídeos de chicas perreando con su nombre o el del grupo escrito en el culo. Los versos de Yung Beef, por su parte, reciben unas líneas de *emojis* que ilustran icónicamente sus palabras. Éste es el resultado:



Tiene gracia que los *emojis* sean más comprensibles que la lengua de Yung Beef. Mucha gente no sabrá lo que significa «jukiao» o «baking soda», pero todos comprendemos el significado de tres peces que pican en el anzuelo, o de dos caras que soplan sobre las estrellas. O quizás no. A fin de cuentas, como ha defendido Ter (la *youtuber*), los *emojis* no sólo representan significados verbalmente preestablecidos, sino que también articulan un nuevo tipo de lenguaje, a medio camino entre las palabras y las imágenes, con sus propios sentidos y referencias[6]. El caso es que los *emojis* de Yung Beef ofrecen una definición muy amplia de la drogadicción al traducir «Tu coño es mi droga» por una mano que señala a la derecha, una porción de pizza, una jeringuilla y una pastilla. Lo que se sugiere es que no son drogas solamente la heroína o el éxtasis, sino también la comida basura y, en general, todo lo que produce enfermedad y dependencia. A fin de cuentas, estamos hablando de una canción que trata sobre el sexo como una droga, en la que la frase «Tu coño es mi droga» se repite noventa y nueve veces en apenas tres minutos y medio. El carácter machacón del estribillo, que al principio hace gracia, pero a largo plazo genera malestar, sugiere meridianamente que la música también puede ser una sustancia peligrosa.

El segundo videoclip de «Tu coño es mi droga» es en el que se gastaron el dinero del *crowdfunding*. Producido por Sergio Caballero, el codirector del Sónar, tiene la forma de un *feed* vertical de internet en el que las imágenes aparecen por abajo y desaparecen por arriba, dentro de una estrecha franja de vídeo, como si el espectador estuviera pasando el dedo por la pantalla de su móvil. Lo primero que aparece en el videoclip es el logo de PXXR GVNG (unas manos pidiendo dinero) rodeado por un molino de brazos tatuados que hacen gestos. Uno hace el gesto de «OK»; otro, el de los cuernos del demonio; otro más, el del

[6] Ter, «La piedra Rosetta de *emojis*», YouTube, 09/01/2017.

célebre anuncio de BMW («¿Te gusta conducir?»); y otro finge estar haciendo un dedo. A continuación, aparecen los cantantes con unos pies con las uñas pintadas que les cubren los ojos y sacando la cabeza por un agujero entre las piernas abiertas de una mujer desnuda. D. Gómez lleva una camiseta con el lema «Nobody knows I'm a terrorist» y un bozal/mascarilla que reza «Meat». En un momento del vídeo aparece la imagen duplicada del MACBA, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, delante del cual se ha gestado la mayor parte del trap en España, como dando a entender que esas piernas sí que son una obra de arte, y no lo que se expone dentro de las instituciones artísticas actuales. Finalmente, la imagen pasa a blanco y negro, y se simula el efecto de la tinta cuando se mezcla con el agua, o el de la sangre cuando entra en una jeringuilla medio llena de heroína. Al final, aparecen los cuatro responsables del vídeo —Yung Beef, Kaydy Cain, Sergio Caballero y la mujer de las piernas abiertas— recreando esa escena de *Instinto básico* (1992) en la que Sharon Stone se abre y se cruza de piernas durante un interrogatorio policial, con la diferencia de que, en este caso, quien se queda con las piernas abiertas —haciendo un *manspreading*— es el productor del vídeo. ¿Hace falta comentar esta imagen?

El lector quizás se pregunte por qué se hicieron dos vídeos de la misma canción y por qué uno de ellos, el segundo, no se encuentra actualmente en el canal de YouTube oficial de PXXR GVNG. La respuesta es muy sencilla. Sony, la discográfica que publicó «Tu coño es mi droga», no quiso gastarse más dinero que el que conllevaba hacer un *lyric video*. Por ese motivo, el videoclip con Sergio Caballero tuvo que financiarse independientemente. Sin embargo, según el contrato que habían firmado, ese segundo vídeo también pertenecía a Sony. Pero ello no impidió que los de PXXR GVNG autopirateasen su distribución, rulándolo gratuitamente por grupos de WhatsApp y canales de Telegram. El resultado de estos tiras y aflojas ha sido que los

Pobres no han vuelto a firmar con ninguna multinacional y que, desde entonces, no han parado de exclamar «Fvck Sony» siempre que han podido. Por ejemplo, durante la campaña promocional del álbum que publicaron con Sony. Como le dijo Yung Beef a Jesús Llorente, periodista de la revista musical *RockDelux*:

—El disco en sí es una basura. Se la hemos colao a Sony, que son unos catetos y me comen la polla. Somos trap y eso significa que la *major* nos come la polla a dos manos.

—Fernando, ¿en serio quieres que ponga eso?

—Claro, pon eso, que nos la come[7].

La portada de ese álbum —titulado *Los Pobres* para que sus siglas fueran literalmente «LP»— es el logo de PXXR GVNG invertido, como dando a entender que ya no tienen que pedir dinero, sino que ahora pueden gastárselo en sí mismos y en sus barrios. La «Intro» del disco es una interpelación de Yung Beef al oyente de clase media que, a mi juicio, constituye una versión moderna y musical de «Al lector», el célebre primer poema de *Las flores del mal*. Si, al comienzo de un poemario en el que se versifica sobre las putas y las drogas, entre otras muchas realidades del París de mediados del siglo XIX, Charles Baudelaire llama hipócrita al lector por regodearse en esos bajos fondos a la vez que intenta censurarlos o marginarlos, Yung Beef, al comienzo de un álbum que trata sobre los mismos temas suburbiales, sólo que localizados en la España de comienzos del siglo XXI, afirma que, gracias a internet, la ficción y la realidad de las distintas clases sociales se ha ido mezclando:

Ahora, todos, cuando estáis viendo la tele, hermano, pues, hermano, se escucha un pobre, no sé qué de los pobres. Ya los podéis oler, hermano,

[7] Jesús Llorente, «PXXR GVNG: arriba las manos», *RockDelux*, n.º 343, octubre de 2015.

nos hemos metido en vuestras casas, primo, en vuestros hermanos chicos, vuestras familias, en vuestro subconsciente, hermano. Ya nunca más vas a escuchar la palabra pobre, hermano, y vas a seguir comiendo tranquilo. ¡Hermano!

Esto es exactamente lo mismo que dice Baudelaire cuando al final de su poema llama al lector «mi semejante, mi hermano». La espectacularización de la pobreza a través de la poesía, de la música o de los medios de comunicación hermana en la hipocresía a quienes contemplan con impotencia ese espectáculo[8]. Más allá de esta fraternidad de los hipócritas, Yung Beef llama a una reflexión acerca de la depauperización de la clase media en España. Después de la crisis económica, prácticamente nadie está a salvo de convertirse en un «esmallaíco». Por ese motivo me conmovió tanto esta «Intro» de *Los Pobres* cuando, en 2015, después de haber pasado un año en paro, la escuché por primera vez; y por ese motivo me sigue conmoviendo ahora, en 2019, que tengo tiempo de escribir este libro porque estoy nuevamente en paro.

3.2. Vuelta y vuelta

El éxito de PXXR GVNG no estuvo exento de polémica. No en balde, cuando les preguntaron por una etiqueta que definiera su estilo, Yung Beef contestó: «McDonald's, somos McDonald's, hemos funcionado como McDonald's porque hemos quitado

[8] Para leer una interpretación de Charles Baudelaire próxima a la nuestra, pero que subraya más los aspectos religiosos de su obra, entroncando con lo que voy a proponer a continuación sobre Los Santos, véanse estas palabras de un conocido tradicionalista español reciente: «Un arte pecaminoso como el de Baudelaire resulta profundamente moral, pues, aunque trate cuestiones inmorales, no falsea la naturaleza ni los efectos del mal, ni niega la capacidad del hombre para enfrentarse a él y vencerlo, aunque muchos de sus personajes sucumban a su embrujo» (Juan Manuel de Prada, «Arte y moral», *XLSemanal*, 22/03/2015).

toda el hambre que había con el *beefeo* ofreciendo el *beef* al mejor precio»[9]. A este respecto, recordemos cómo, en una entrevista concedida desde el Hotel Palace de Madrid, D. Gómez amenazó a casi todos los traperos en España: «En el momento en que alguien gane dinero con nuestra música y no sea familia nuestra, entonces que sepa que va a tener un problema, desde aquí ya se lo digo. El que esté haciendo trap y no nos conozca, que sepa que nos debe dinero»[10]. Las respuestas no se hicieron esperar, especialmente por parte de lo que yo llamaría «el trap levantisco y levantino». Me refiero a esos traperos de la Comunidad Valenciana —entre los cuales cabe destacar primero al grupo y, posteriormente, el sello DBT (Elegvngster, Yung Sarria, Kidd Keo, etc.)— caracterizados por tener las letras más explícitas y menos irónicas de toda la escena urbana española. Yung Sarria, en su tema «Pule Chese», es quien mejor ha expresado ese *fet diferencial* del Levante: «Esto es Benidorm, Alicante, / pueblo de mierda en el tiempo de antes. / Ahora los rascacielos no rascan el cielo, / rascan el bolsillo del visitante. / Y la nariz. / Somos el New York de este país».

El más conocido de estos traperos levantiscos y levantinos es Kidd Keo. Junto con Indigo Jams y Mishii, probablemente sea el trapero español que mejor canta en inglés, ya que su familia emigró a Canadá y él es bilingüe. Curiosamente, sin embargo, sus temas apenas se escuchan fuera del mundo de habla hispana, lo cual es probable que se deba a que los angloparlantes no buscan músicos extranjeros que canten de la misma manera que ellos. La objetualización del cuerpo de las mujeres que se produce en algunos de sus videoclips («Lollypop», «Dracukeo», etc.) ha llevado a muchos colectivos feministas a denunciar su participación en ciertos festivales musicales. Él se ha excusado

[9] Nadia Leal, «PXXR GVNG: "Ojalá acabemos en la música y no presos o algo así"», *JeNeSaisPop*, 27/09/2015.
[10] *La Vida Moderna*, «PXXR GVNG y Castelo toman té en el Palace», YouTube, 06/10/2015.

aduciendo que algunas de sus canciones («A.N.A.», «Foreign», etc.) ofrecen una concepción más empática y activa de las mujeres dentro de las relaciones sexoafectivas. Menos coherentes fueron las explicaciones que dio en 2018 a las menores de edad que le acusaron de acoso sexual por internet.

El caso es que Kidd Keo es uno de los artistas urbanos más activos en las redes sociales. Cuando dijo en una canción que quería «ser el primero en esto de hacer un millón», no aclaró si se refería a los euros o a los *followers* (cosa que, en YouTube, consiguió primero Rels B., y lo celebró por todo lo alto con el tema «Euromillón»). Y es que Kidd Keo es casi tan conocido por su música como por el pique que tiene con Wismichu, contra quien compitió en el torneo de *Fortnite* organizado por El Rubius en marzo de 2018, que se convirtió en la retransmisión con más espectadores en directo de la historia de YouTube. En esa partida, el avatar de Wismichu mató al de Kidd Keo e hizo llover billetes sobre su cadáver. «Pa casa con los lambos y las putas, tonto», tuiteó el *youtuber* contra el trapero. Se refería a la polémica que había entablado Kidd Keo con C. Tangana cuando «Still Rapping», un tema del Madrileño, le había saltado al valenciano durante uno de esos directos y *stories* de Instagram que se han convertido en carne de meme. «No está mal, pero acordaros que yo, a los dieciocho años, ya estaba en Los Ángeles con putas y coches. ¡Acordarse!», había dicho to fumao Kidd Keo.

Contra Kidd Keo, entre otros muchos artistas urbanos españoles, versionó Kaydy Cain el tema de Gucci Mane «All My Children». En la portada de este *Spanish remix* aparece Kaydy Cain, sentado en una mecedora, sosteniendo entre sus brazos a la que él considera su prole musical: retratos infantiles de Pimp Flaco, Kinder Malo, Kidd Keo, Elegvngster y Yung Sarria. «Todos esos *rappers* son mis hijos, / aunque alguno me haya salido con retraso, / yo vivo bien y duermo tranquilo, / están haciendo lo que yo hacía hace unos años», cantaba el de Carabanchel

en este *diss track*[11]. Y es que los de PXXR GVNG fueron pioneros en muchos campos del trap en España, pero sobre todo en el lingüístico. Ellos fueron quienes mezclaron hasta tal punto el argot puertorriqueño, marroquí y gitano que obligaron a ForoCoches a crear un diccionario de la lengua de Los Pobres. A mi juicio, la introducción en el castellano peninsular de términos como «josear», «hauma» o «lileta» supone una contribución tan importante en el enriquecimiento de nuestra lengua como lo fue la importación de la métrica italiana por los poetas renacentistas del siglo XVI y, por ese motivo, cuando entrevisté a Yung Beef, le pedí que me firmara mi ejemplar del *Diccionario de la Real Academia Española*. No en balde, cuando le preguntaron a los de PXXR GVUNG cuáles eran los cuatro idiomas que hablaban, respondieron: «El lenguaje de los mimos, el del dinero, el de signos, el de... el español, bueno, el español ahí, ahí. [...] Hay que darle un poco este verano y lo pulimos ya»[12].

Si PXXR GVNG se caracteriza por su mezcla de lenguas y culturas, esto es palpable sobre todo en Khaled, que canta indistintamente en castellano, francés y dariya (el árabe del Magreb), y suele aludir a temas gitanos o flamencos (véase, por ejemplo, su tema dedicado a Camarón o la canción de PXXR GVNG sobre El Cigala). Sin embargo, a pesar de ese multiculturalismo personal, Khaled es el más uniforme de Los Pobres a la hora

[11] Pimp Flaco y Kinder Malo replicaron a Kaydy Cain el mismo día en que éste les tiró *beef*, en lo que probablemente sea la respuesta más rápida de la escena urbana española. Pudieron hacerlo tan rápido porque tomaron una versión simplificada del *beat* de Gucci Mane, escribieron una letra que era básicamente una inversión de la de Kaydy Cain y le pusieron una portada en la que aparecía el de Carabanchel en silla de ruedas, empujado y achuchado por Pimp Flaco y Kinder Malo. El resultado es «Papa dame dinero», lo más parecido a un «Rebota, rebota, que tu culo explota» que ha habido en este contexto. Kidd Keo, por el contrario, se esperó una semana para sacar su respuesta, «The Lil Kid», en la que al menos suelta barras medianamente ingeniosas como éstas: «No *beefeo*, primo, no es lo mío. / Como Kinder, por eso tan flaco; / esos niños están haciendo cuarto; / yo también, así que estate al tanto; / no podéis hacer lo que yo hago, / vengo de eso, Canadá, muchachos, / vengo tieso y vengo sólo de paso».

[12] *Vodafone yu*, «Los chicos de PXXR GVNG lo están petando», YouTube, 04/09/2015.

de rapear y su estilo es una mezcla entre la forma agresiva de cierto rap francés y el contenido virtuoso del grueso del rap español. De hecho, Khaled siempre ha sido muy respetuoso con las mujeres y las religiones en sus letras, y en sus canciones no se verá ni un ápice del machismo o el satanismo de sus colegas. Cuando, con motivo de la publicación de su álbum en solitario, *Rouge* (2018), le preguntaron por su concepción de lo que es «ser un buen hombre», esta fue la definición que ofreció:

> Respaldar lo que dices, cuidar a los tuyos, ser justo y no hablar de la gente a las espaldas, entre muchas otras cosas. Creo que no se necesita nada aparte de aprender y absorber todo lo que la vida te va enseñando poco a poco. [...] Tutankamón no tenía Nike y era un chulo igual. No sé, yo veo otras cosas. No quiero ni lambos ni dinero, si viene, bien, pero lo que quiero es salud y tener a mi gente al lado, una mujer que me quiera, que yo la quiera a ella, y ser feliz. Por mucho lambo y mucho dinero que tengas, si eres un infeliz, eres un infeliz[13].

Si Khaled es el más uniforme y virtuoso de los Pobres —se podría decir incluso que es un representante de los «aliados del feminismo» o de las «nuevas masculinidades» dentro del trap, de no ser por lo ridículo de tales etiquetas—, D. Gómez/Kaydy Caines es indiscutiblemente el más variado y polémico de ellos. Ya hemos visto cómo padece lo que hemos llamado el «síndrome del trapero de Schrödinger», a causa del cual no es ignoto si un artista urbano está haciendo trap o no. Lo que está claro es que, entre los miembros de PXXR GVNG, él es quien más ha renegado de la categoría de «rapero» y quien más ha experimentado en solitario con otros géneros musicales, como la bachata o la salsa. También ha sido el que más desencuentros ha tenido con el feminismo a raíz de «Hazte cuenta», un videoclip en el

[13] Blanca Martínez Gómez, «Khaled: "Tutankamón no tenía Nike y era un chulo igual"», *El País*, 28/03/2018.

que se secuestra a una chica con cloroformo, se la ata a la cama y se le tapa la boca con cinta de carrocero. Los seguidores de D. Gómez/Kaydy Cain salieron en su defensa aduciendo que sus letras no promueven ningún tipo de relación tóxica o violenta; al contrario, abanderan el poliamor y la superación de los celos.

Más allá de estas tiraeras feministas, D. Gómez/Kaydy Cain se ha distinguido por sus tatuajes en la cara. Él fue el primero de los PXXR GVNG en hacerse un tatuaje prominente en el rostro. Yung Beef ya se había tatuado previamente un pico y un tres («<3»: el símbolo *millennial* del corazón), pero no fue hasta que D. Gómez/Kaydy Cain se tatuó un beso en la mejilla derecha que un trapero español alcanzó el nivel de exhibición epidérmica característica del trap en Estados Unidos. Y es que el trap ha puesto de moda los tatuajes en la cara, atentando de este modo contra la pureza y la virginidad del llamado «espejo del alma». Aquí tenemos otra prueba más de que aquello con lo que rompe definitivamente el trap no es otra cosa que con la concepción tradicional de la subjetividad. Para los traperos, la cara es un espacio de creatividad y performatividad como cualquier otro.

El segundo tatuaje que se hizo en la cara D. Gómez fue el helado de Gucci Mane, con dos cuernos y dos alas con forma de rayo y la onomatopeya «Brrr» grabada en el cucurucho, que alude a cómo debería ser el estilo de los traperos: frío, distante, *cool*. Gucci Mane, por cierto, ha estado dos veces enchironado, condición que, en España, sólo ha afectado a dos traperos conocidos: Cecilio G. y Steve Lean. Del primero trataré en el próximo capítulo; del segundo sólo quiero anotar que se rumorea que entró en prisión por estar traficando con droga en el aeropuerto de Barcelona. Y, si Gucci Mane declaró que la cárcel le salvó la vida, pues en ella pudo dedicarse a leer, hacer deporte, producir música e incluso escribir su autobiografía, Steve Lean mandó esta misiva desde el trullo:

Desde aquí te das cuenta de muchas cosas que en la calle no valoras, como la libertad, disfrutar con los tuyos, salir a dar un paseo o simplemente beberte una cerveza en la plaza. Se hace duro estar aquí, lejos de todo lo que te rodea. Mi consejo es que, si tienes libertad, no la desaproveches, y valora más lo que tienes. Llevo casi un mes aquí y es jodido, pero no todo es negativo, porque estando aquí te das cuenta de quién merece la pena y quién no[14].

En términos musicales, si los *beats* de Steve Lean tienen una característica, es su variedad. Quizás no haya mejor forma de expresar esa variedad que constatar que en el disco *A.D.R.O.M.I.F.M.S. 1* hay un tema en el que se samplea un discurso de Adolf Hitler junto a los maullidos de un gatete. Esa *mixtape* es la primera de una serie realizada entre Steve Lean y Yung Beef, cuyo acróstico significa «All Diz Ratchets On Me, I Can't Feel Ma Soul» («Todas esas yolis encima de mí, ya no siento el alma»). Como su propio título indica, el tema central de esta saga es la concepción romántica —al mismo tiempo mística y trágica— de las relaciones de pareja que tiene Yung Beef. No en balde, el granadino ha bautizado a su hijo «Romeo», no sólo en homenaje a William Shakespeare (*Romeo y Julieta*), sino también, y sobre todo, al cantante de «Obsesión» (Romeo Santos). Para Yung Beef, el sexo y el amor conllevan una alienación del yo que a veces es dichosa y a veces lacerante.

El tema más importante de esta saga, y probablemente de toda la trayectoria musical de Yung Beef, es «*Ready* pa morir», en el que el trapero se declara listo para entrar en el club de los músicos que murieron con veintisiete años («cuando muramos se verá quién ha ganao, / quién estaba en la *right* y quién estaba equivocao»). Este tema fue versionado por el grupo *indie* granadino Los Planetas, con quienes Yung Beef tiene buena sintonía

[14] Jon García, «Steve Lean escribe desde la cárcel y desmiente los rumores», *The Medizine*, 17/03/2017.

porque los considera los «*killers* de la industria musical española», unos «asesinos en serie» que «trolearon a Sony» como sólo PXXR GVNG haría más tarde. El resultado de esa colaboración fue «Islamabad», una canción islamizante, gnóstica y crítica con las élites en la que Jota, el vocalista de Los Planetas, dice cosas tan sensatas o tan delirantes como éstas:

> Dios sabrá vengarnos, Dios es grande siempre. / Tus atentados son de falsa bandera. / Atacas a los tuyos por dinero que te llevas a paraísos fiscales, / dinero con sangre / de tus hermanos a los que traicionaste. / [...] Y deberías temerle al Todopoderoso, / porque Él quiere vernos muertos a todos. / El espacio es infinito y estamos solos. / Todo es inerte, sólo estamos nosotros, / luchando contra la naturaleza, / porque sólo existe vida en este planeta».

En lo que a la música se refiere, la primera entrega de *A.D.R.O.M.I.F.M.S.* se define por los experimentos de Steve Lean con el Auto-Tune, mientras que la segunda se caracteriza por los quejíos de Yung Beef, y la cuarta, por ser un disco redondo, con temas que van desde el trap («Shootin X Provation») hasta el reguetón («Infierno»), pasando por lo que puede llamarse perfectamente punk («Rosalía»), pop («Me perdí en Madrid») o una baladita *emo* («Lonely»). La tercera entrega de esta saga nunca llegó a salir y, en su lugar, El Mini, colaborador y amigo íntimo de Yung Beef, publicó *A.D.R.O.M.I.C.F.S 3.33*, un EP del que sólo merece la pena destacar su portada: un dibujo cubista en el que una *Pietà* demoniaca, con dos cuernos, dos caras, dos bocas y múltiples brazos, alguno de los cuales tiene forma de serpiente, sostiene a un hombre muerto con una barba de tres días y le mete el dedo índice en una llaga que tiene entre las costillas, como si fuera una versión picassiana de *La incredulidad de Santo Tomás*. Estas referencias religiosas son mucho más explícitas en la fachada de *A.D.R.O.M.I.C.F.S. 2*,

en la que aparece Yung Beef crucificado entre Nicodemo y Gestas, por no hablar de esa *mixtape* titulada *La última cena* (2016) o de los tuits bíblicos que el trapero ha ido publicando a lo largo de los últimos años: «Soy Jesucristo atrapado en el cuerpo de un camello»; «voy a morir y resucitar cada semana como si fuera Jesucristo»; «Jesucristo convirtio el agua en vino yo el regeton en *indie*». Basta, para terminar en algún lado, con escuchar su tema «La pasión de Beefie» dentro del álbum *#Freemolly*:

> Padre, yo aguanto la pena, pero a ellos perdónalos. / Perdona a mi *jawa* por estar moviendo kilos, / perdóname al ladrón, perdona al asesino, / perdona a las *ratchets* que no pueden cuidar de sus hijos, / perdona a las putas, perdona a los enganchaícos. / Cada uno es libre en sus pecados, pa ti es siempre lo mismo. / Perdona al pobrecito por querer ser rico; / perdónales, es que no saben qué-lo-qué; / no es mala fe, / pero es que no había pa comer.

Este carácter religioso de PXXR GVNG apareció descaradamente en la primera entrevista que concedieron en el programa de radio *Vodafone yu*, en septiembre de 2015. Antonio Castelo, el director de la sección musical del programa, les puso varios vídeos de música urbana mal hecha, tales como el rap de Jordi Hurtado en *Saber y ganar* o el *freestyle* de Antonio Resines en la gala de los Goya de 2012, para que Los Pobres se rieran de ellos. Todo fue según lo previsto («Ése tendría que estar preso y no Gucci Mane, compadre», comentó Yung Beef acerca de Resines) hasta que les pusieron un videoclip de rap cristiano. Los Pobres tendrían que haberse reído de «Creo en Dios», de Communion; pero, en su lugar, se quedaron embobados mirando el videoclip. En él, el rapero cristiano aparece con una chupa negra y una cruz al cuello en medio de un campo de trigo y más tarde se arrodilla ante un confesionario.

—Esto está guapo —comentó D. Gómez.

—¿Haríais rap cristiano? —preguntó Antonio Castelo.

—Claro —respondió Yung Beef—. Yo, en verdá, es mi siguiente paso, porque todos los raperos *gangster*... en verdá, yo lo he pensao alguna vez: vas a acabar así, en verdá. Si me quiero adelantar al futuro, tengo que empezar ya a rapear cristiano, arrepentío, ¿sabes?, de esta vida. Tengo que arrepentirme ya[15].

3.3. Los Santos

Deus vult. A comienzos de 2017, los Pobres —sin Steve Lean, que estaba a punto de entrar en la cárcel— se convirtieron en Los Santos y publicaron el sencillo «2KI4DPG» («2014: después de PXXR GVNG»). En la portada de este *single* aparece una iglesia en llamas con pintadas de Yung Beef, Khaled y Kaydy Cain; a su lado, las tumbas de los tres traperos, ante las cuales están arrodillados y rezando unos *swaggers* vestidos hasta la gorra y unas mujeres-diablesas como Dios o el Demonio las trajo al mundo. Está visto que el dimorfismo de género del *Concierto campestre* de Tiziano (hombres ricamente ataviados, mujeres completamente desnudas) se mantiene hasta en el trap.

«2KI4DPG», en cuyo estribillo Yung Beef dice que «Al que estaba lo jubilé y al que venía lo bauticé», era un anticipo del disco *Pxxrificación*, en cuya fachada aparecen los tres traperos, con calaveras rojas y nimbadas de demonio a modo de cabeza, quemando billetes en una hoguera. Por si quedase alguna duda acerca del contenido religioso de este EP, con temas como «Trappin en el Vaticano» o «6 Pecados», en uno de sus videoclips, en el de «Kes Ke Se», Yung Beef aparece con una corona de espinas

[15] *Vodafone yu*, «Los chicos de PXXR GVNG lo están petando», op. cit.

y una Virgen se enciende un cigarro con un cirio, a mayor gloria de Kaydy Cain. Todo esto no debería entenderse como una burla del cristianismo, sino como una concepción alternativa de esa religión, para la cual los elementos satánicos tienen tanta relevancia como los cristológicos y el pecado no es lo opuesto a la virtud, sino la condición de posibilidad de la redención. La purificación a la que apelan Los Santos es como la pureza flamenca: no debe confundirse tanto con la esterilización de la Academia cuanto con la ingenuidad y la autenticidad de la calle. Como dice Yung Beef en la «Intro» de *A.D.R.O.M.I.C.F.S. 4*: «Me da igual que robes, me da igual que vendas; / pero, por tu mama, el alma no la vendas».

Por si hicieran falta más pruebas de los intereses religiosos de Yung Beef, en 2016 fundó el sello discográfico La Vendicion, cuyo nombre juega ortográficamente con el doble sentido que puede tener esta palabra: por un lado, los benditos de Dios; por el otro, la vendimia campesina[16]. Y es que La Vendicion no es un sello al uso, ya que en un principio se propuso publicar sus producciones de manera estacional, igual que las cosechas o las colecciones de moda. No es de extrañar, por lo tanto, que el primer gran lanzamiento de La Vendicion, en septiembre de 2016, se llamara «temporada otoño-invierno» y se presentara a través de un desfile de modelos en plena calle, en esa plaza del MACBA que tanto arte urbano nos ha dado.

[16] De cara a profundizar en las connotaciones campesinas de «La Vendicion», me gustaría recordar que ciertas organizaciones criminales como la mafia italiana o los cárteles mexicanos han surgido en lugares marginales, especialmente rurales, donde no ha llegado del todo la mano de hierro del Estado. Es en esos entornos familiares y reaccionarios donde han florecido las instituciones cuya estructura emula La Vendicion, como el propio Yung Beef ha reconocido: «KEFTV VXYZ, PXXR GVNG, to eso son organizaciones así, rollo criminal, ¿sabes? Están copiadas de mafias y de cosas, ¿sabes? La estructura, la estructura es... copiada de, pues sí, de Camorra. A nosotros nos gustan los valores que tiene la mafia, en verdad, y to eso. Tiene valores interesantes de lealtad, de amistad y un puñao de cosas que, bien llevadas, son buenas» (*Rewisor Magazine*, «Yung Beef x La Vendicion Records x Trvmp», YouTube, 27/09/2016).

Fue partir de entonces cuando El Seco empezó a ser visto como un artista multidisciplinar. Sin embargo, cuando, en abril de 2016, *El País*, con motivo de su cuarenta aniversario, entrevistó a Yung Beef junto con la pintora Lita Cabellut, él dijo que no se consideraba ni músico ni artista porque, a su juicio, el arte implica crear algo nuevo y él no sabe cantar, sino que, a lo sumo, forma parte de la industria musical y «el negocio de la música y el negocio del arte sólo sirven para blanquear dinero»[17]. Pero su concepción del arte no se expuso por completo hasta que, dos meses después, la revista *Rewisor Magazine* publicó un breve clip de vídeo en el que Yung Beef confesaba que, cuando vivía en Londres, iba a todos los museos gratuitos de la ciudad y que había llegado a llorar delante de algunos cuadros, especialmente de Pablo Picasso («el único que ha hecho arte»). A juicio de Yung Beef, el arte es «como el destello de algo bueno» o «como una broma» y, por ese motivo, dada la situación social tan dramática de la última década, lleva diez años muerto. «¿Qué?, ¿vas a hacer un chiste?, ¿como cuando hay alguien muerto? ¡Es una paranoia!»[18], exclamó El Seco. Éstas pueden parecer las palabras de un indocumentado, pero en realidad no están tan lejos de las famosas declaraciones de Theodor W. Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, sólo que esta vez aplicadas a la crisis económica española[19].

Sea como fuere, la forma artística con la que Yung Beef ha tenido mejor relación ha sido con la moda. A lo largo de 2016, desfiló en la Semana de la Moda de Madrid y de París, publicó su *Fashion Mixtape* y fue elegido por Calvin Klein como modelo de calzoncillos. Imaginaos la revolución que supuso para la moda española, tan anclada en esa concepción policletiana de la

[17] *El País*, «Conversaciones *El País* 40 Aniversario (IX): Lita Cabellut y Yung Beef», YouTube, 21/04/2016.

[18] *Rewisor Magazine*, «El arte según Yung Beef», YouTube, 26/06/2016.

[19] Cfr. Theodor W. Adorno, «Crítica de la cultura y sociedad», en *Obras completas*, Madrid, Akal, 2003-2014, vol. 10/1, pp. 9-25.

belleza masculina, el que un tipo con pinta de yonki y roña entre los paletos fuera elegido modelo de una de las principales marcas de ropa íntima del mundo. Sin embargo, Yung Beef se lo tomó con su habitual sentido del humor y con su peculiar concepción cristiana, como dijo en una entrevista a la que se presentó con un polo de Lacoste falso, con dos cocodrilos en vez de uno:

> Yo desfilo tos los días por la calle. La gente le da mucha importancia a eso. Yo, en verdá, pues me gusta to eso de desfilar y la moda porque, como soy satánico y to eso, pues me siento en conexión con el infierno, ¿sabes? Tú cuando estás en la pasarela notas al demonio cien por cien; es to lo malo que hay en el mundo puesto en un pasillo[20].

O como me dijo a mí en la entrevista que me concedió a finales de 2017:

> —Y por eso a nosotros, que estamos en contra de toa esa mierda, nos interesa tanto.
>
> —¿Para subvertirlo desde dentro? —le pregunté.
>
> —Claro —me respondió—. Eso se hace desde los ochenta; incluso las marcas son las primeras que quieren crear ese conflicto, son las primeras que nos quieren tener gritando... Esa guerra nos conviene a todos, entre comillas, ¿sabes? Porque es básicamente el reflejo de la sociedad. Que un pobre se quiera vestir de rico y los ricos se vistan de pobres (porque es así ahora) es básicamente el conflicto interior que tenemos todos, todo el mundo: querer conseguir lo que no tenemos, lo que nos falta. [...] A mí la ropa me suda la polla, hermano, de verdá que a mí me suda la polla. Que yo puedo tener cosas carísimas, puedo tener de eso, pero precisamente porque me suda la polla, ¿sabes?, porque nunca lo he buscado en ese sentido, como lo puede buscar una niña pija, en el sentido de que me dé...

[20] *Vodafone yu*, «Yung Beef visita "Yu, no te pierdas nada"», YouTube, 23/09/2016.

—¿Estatus?

—Necesidad, sentir necesidad, ¿sabes?

—¿Estás enganchado a la ropa?

—No, no, no. Incluso, ¿sabes?, estoy enganchado de cierta manera, pero no es a la ropa en sí, ¿sabes lo que te digo?, es al…

—¿Al performance?

—Al decir: «Sigo rompiendo a estos hijos de puta, sigo teniendo dinero». En la manera en la que lo hacemos nosotros, ¿sabes?, es decir: «Sigo sin trabajar, sigo sin tener familia rica, sigo sin no sé qué, pero tengo la ropa que tienes tú, la mejor que diseña el mejor… éste del mundo». Es como un traje de guerrero, ¿sabes?, ahora ya no hace falta una armadura, pero la sociedad ahora tiene otros peligros, tiene otros de esos, no sé. Yo lo veo así, también, como magia, como un juego de… ¿sabes? Es una paranoia eso, la ropa, tío. Pa mí, la moda, en verdá, hay muchas maneras de verla, pero es algo fuerte, potente, ¿sabes?, y algo que influye en muchas cosas, ¿sabes?, y un arte más básicamente. Pa mí, hay gente que ni siquiera ya, está tan trastocao que ni siquiera lo ve como arte, pero pa mí desde el Primark hasta Gucci y to eso tiene una ésta de creación de todo superintensa.[21].

O, como dijo en la entrevista que concedió a *Show Bizness*: el objetivo de la industria no es vender ropa sino actitud, pero, para bien o para mal, «la actitud no te la puedes operar»[22]. Esto engarza a la perfección con la concepción de la riqueza que tiene Yung Beef, según la cual alguien no es rico por tener mucho, pero tampoco por necesitar poco, sino principalmente por apreciar las riquezas de la vida y escapar de sus miserias, entre las cuales cabe destacar lo alienante del mercado de trabajo actual. Como me iluminó Yung Beef en nuestra entrevista:

[21] Ernesto Castro, «Yung Beef en diálogo con Ernesto Castro», YouTube, 13/12/2017.

[22] Daniel Madjody, «Entrevista a Los Santos», *Show Bizness*, 25/03/2017.

Pa mí, la definición de rico es una persona que no busca dinero, sino que se convierte él mismo en dinero, ¿sabes? se da valor a su persona hasta un punto de que no le hace falta dinero, ¿sabes? Tú eres dinero, directamente, tú eres crédito. Eso es en lo que me he centrado, básicamente, en mi carrera y en mi... Pa mí la música ha sido descubrir como otra manera de vivir, básicamente. Pa mí lo que me ha dao la música es vivir de una manera... que yo me creía aparte que estaba encerrado en una cárcel mental, por mi educación y mis cosas, de decir: tenía muchos estreses falsos, muchos agobios falsos y muchas cárceles falsas que me hacían ir al peor trabajo que existía contento y agradecido a mi jefe casi, ¿sabes? Cuando, para nada, ¿sabes lo que te digo? Él nos tendría que besar los pies antes de que empezáramos a trabajar cada día por fregar platos, ¿sabes? Pa mí, pa como yo veo ahora la vida, ¿sabes? Vamos, la vida, puede ser que sea suerte, o lo que sea, pero a partir de que yo he cambiado esa mentalidad, a mí, no sé, no tengo ese estrés del dinero, no tengo un tipo de estreses que tenía antes y es cuando empiezo a ganar dinero, es cuando empiezo a ser «feliz», entre comillas, en ese sentido, ¿sabes?, de, no sé, no tener tantas necesidades y, a la vez, me las cubro por no depender de ellas de esa manera. Es como cuando eres un yonki de la droga: al final haces mal las cosas, por ansiedad, por no sé qué, y te vas a lo más fácil y das la tele de tu madre [...] pudiendo coger otro camino un poco más de esto y mucho más bueno. Sólo que toa la sociedad ésta nos enseña a tirarnos a lo peor y a lo más arrastrao. [...] Antes me pegaba un mes para conseguir mil euros, trabajando todos los días, partiéndome, sintiéndome una mierda. Ahora, con la música, en un segundo puedo conseguir el doble de eso, haciendo lo que me gusta. Me hace plantearme muchas cosas. Ese es mi camino, pero ahí cada persona tiene un camino para salir de esa locura. Y yo creo que la gran mayoría estamos en esa locura, porque es lo más fácil. Mi madre me ha educao para eso, directamente, no con maldad, pero mi madre me ha educao para ser un esclavo[23].

[23] Ernesto Castro, «Yung Beef en diálogo con Ernesto Castro», op. cit.

Donde mejor se manifiesta esa mezcla de subversión y pragmatismo que caracteriza a Yung Beef es en sus directos. En el Primavera Sound de 2018 dio un concierto desde lo alto de una jaula en cuyo interior se encontraba la DJ Brat Star, una canadiense que no habla ni papa de castellano; y, sobre ella, Yung Beef y su cantante de apoyo, Hakim (aunque llamar a Hakim «cantante de apoyo» supondría ser demasiado eufemísticos, habida cuenta de que, más que hacer los coros de las canciones, se dedicó a berrear las rimas, a jalear al público y, en último término, a destrozar el atrezo). Como ya comentamos en el primer capítulo, la *performance* de Hakim y de Yung Beef en el Primavera Sound comenzó en la rueda de prensa en la que participó éste junto a C. Tangana y Bad Gyal. Ante la pregunta «¿Qué es el trap?», Hakim, vestido con un chaleco antibalas como única prenda superior, se sacó una piedra de hachís de entre los huevos. *Punk is not dead*, es el único comentario que cabe hacer.

Este tipo de gestos punkis no han impedido que Yung Beef sea reconocido y respetado como un hombre de negocios dentro de la industria y que en 2019 haya coordinado todo un escenario dentro del festival Primavera Sound. Cuando Blanca Martínez Gómez le preguntó cómo había sido posible que él no hubiera querido ser la putita de una discográfica (Sony), pero sí la de un festival de música (Primavera Sound), éste respondió lo siguiente: «No es que yo no quisiera, es que Sony no me pagaba bien. A una puta hay que pagarle bien»[24]. He aquí, en suma, la forma en la que el capitalismo ha cooptado lo poco o mucho que podría tener el trap de revolucionario: poniendo un fajo de billetes encima de la mesa.

[24] Blanca Martínez Gómez, «Yung Beef: entrevista sin barrotes», *RockDelux*, n.° 380, febrero de 2019, p. 14.

Donde mejor se manifiesta esa mezcla de subversión y pragmatismo que caracteriza a Yung Beef es en sus directos. En el Primavera Sound de 2018 dio un concierto desde lo alto de una jaula en cuyo interior se encontraba la DJ Bran Star, una canadiense que no habla ni papa de castellano; y, sobre ella, Yung Beef y su cantante de apoyo, Hakim (aunque llamar a Hakim «cantante de apoyo» supondría ser demasiado eufemísticos, habida cuenta de que, más que hacer los coros de las canciones, se dedicó a berrear las rimas, a jalear al público y, en último término, a destrozar el atrezo). Como ya comentamos en el primer capítulo, la *performance* de Hakim y de Yung Beef en el Primavera Sound comenzó en la rueda de prensa en la que participó este junto a C. Tangana y Bad Gyal. Ante la pregunta «¿Qué es el trap?», Hakim, vestido con un chaleco antibalas como única prenda superior, se sacó una piedra de hachís de entre los huevos. *Fuck it not dead*, es el único comentario que cabe hacer.

Este tipo de gestos punkis no han impedido que Yung Beef sea reconocido y respetado como un hombre de negocios dentro de la industria y que en 2019 haya coordinado todo un escenario dentro del festival Primavera Sound. Cuando Blanca Martínez Gómez le preguntó cómo había sido posible que él no hubiera querido ser la puta de una discográfica (Sony), pero sí la de un festival de música (Primavera Sound), este respondió lo siguiente: «No es que yo no quisiera, es que Sony no me pagaba bien. A una puta hay que pagarle bien». He aquí, en suma, la forma en la que el capitalismo ha cooptado lo poco o mucho que podría tener el trap de revolucionario: poniendo un fajo de billetes encima de la mesa.

Blanca Martínez Gómez, «Yung Beef: conexión sin barreras», *Rockdelux*, n.º 380, febrero de 2019, p. 14.

4. CECILIO G. SIEMPRE GANA

> Recomendación para la gente que escucha a Cecilio: aunque a veces os pueda parecer que las letras tienen poco sentido, tiene algo que va más allá de la racionalidad; es como arte conceptual, así que no os ralléis tanto, lokis, *music is music.*
>
> ENRY-K

4.1. *Le quinte* Pobre

A Juan C. Ruiz, mejor conocido como «Cecilio G.», se le puede llamar «el quinto Pobre», igual que se habla del quinto Beatle, ya que él fue el primero en utilizar la expresión «PXXR GVNG» en una canción. Fue a comienzos de 2014, en un tema hecho a pachas con Yung Beef, titulado «Creeter come trv»; la estrofa de Cecilio G. trata sobre los temas propios del trap desde una perspectiva radicalmente personal: «Las pesadillas se hacen realidad. / La policía te quiere matar. / Esa *nightmare* no se puede olvidar. / Viste a tu madre por ti llorar. / PXXR GVNG y la sucia realidad: / viste a tu hermano por ti sangrar / en los

barrotes de tu libertad. / En el barrio te quieren matar. / No volverá tu padre. / Penas que vienen a pares. / Te la traman tus compadres. / Esa paliza: tuvieron que operarme. / Medio verano en un penal. / Mujer, estoy llorando, PXXR GVNG. / Me comí la droga como un subnormal. / Si vuelvo a ello, me voy a enganchar». Es fascinante, y hasta cierto punto profético, ver cómo en estos pocos versos está perfectamente resumida la historia de Cecilio G.: su medicación, su encarcelamiento, la muerte de su padre, las penas de su madre, las peleas con amigos... En estas barras figura todo lo que siempre quisiste saber y nunca te atreviste a preguntar acerca de Juan C. Ruiz; todo, salvo sus comienzos en la música urbana.

Curiosamente, Juan C. Ruiz se inició en el rap a través del grafiti. Y digo «curiosamente» porque, cuando él empezó a pintar, en 2007, la unión entre los cuatro elementos del *hip-hop* en España no era tan fuerte como durante la década de los noventa. En palabras de Nasta, uno de los dos integrantes de Hijos Bastardos, el mítico grupo de rap *underground* de los años 2000: «Nunca he creído en los cuatro elementos. Conozco a grafiteros que sólo oyen punk o techno, *breakers* que bailan con electro latino o incluso para campañas del PP... Creo que está todo muy distorsionado como para unificar algo en lo que nunca hubo unión, sólo palabrería»[1]. A pesar de esa dispersión, o quizás gracias a ella, Juan C. Ruiz salto rápidamente del grafiti al rap —en una entrevista concedida en abril de 2015, Cecilio G. declaró que ya había dejado de pintar y que, en vez de taguear en vagones y cierres, «ahora paso por el metro y les huelo el pelo a las mujeres»[2]— y comenzó a improvisar con el nombre de «Punky Negro».

Como ya hemos visto en el primer capítulo, esa influencia del punk en Juan C. Ruiz no se visibilizó plenamente hasta que,

[1] Alfonso Gil Royo, «Rap *underground* de aquí (parte 1)», *Mondo Sonoro*, 13/11/2015.

[2] Daniel Madjody, «Entrevista a Pimp Flaco, Kinder Malo y Cecilio G.», *Show Bizness*, 16/04/2015.

en julio de 2018, unos pocos días antes de entrar en prisión, Cecilio G. borró todos los vídeos de su canal de YouTube y, en su lugar, subió un álbum cien por cien punk. Pero este influjo musical ya mostró señales previas[3]. En internet se puede encontrar la grabación de una batalla de gallos en la plaza del MACBA en la que Punky Negro participó haciendo gala de un humor y una falta de vergüenza más propia de La Polla Records que de Nach Scratch: «Voy a la discoteca y me encuentro al puto 50 Cent y le digo: / "¿Tú eres gay, tío?". / "Sí, ¿quieres tema?". "No, que soy un crío"». Corría el año 2009 y Juan C. Ruíz tenía quince años. La crisis económica española no había hecho nada más que empezar.

¿Y qué queda de esa época de pintadas y *free styles* en la música de Cecilio G.? Quedan, para empezar, las referencias al grafiti —mezcladas con reflexiones sobre su salud mental y su vida sexual— en temas como «The Realness», del álbum *Número Tres* (2015): «Disculpas a mi madre por hacer lo de siempre. / Estoy enganchao a poner mi nombre. / Dicen que estoy loco y no sabes si es cierto. / Me gusta dejar ese cable suelto. / Si no peto más es porque no hay dinero. / Si no follo más es porque yo no quiero». Y queda, sobre todo, la espontaneidad y el desvarío: la mayoría de las letras de Cecilio G. no parecen haber sido meticulosamente compuestas, sino más bien vomitadas durante una borrachera o un colocón, farfulladas con una dicción pastosa.

[3] El punkismo de Cecilio G. se manifiesta especialmente en sus directos, en los cuales suele insultar y provocar al público. En un concierto que dio en Bilbao, en abril de 2017, dijo: «Viva Pujol, que es un ladrón como Dios manda». Y, recientemente, en la edición de 2019 del festival Cara B de Barcelona, al ver que los espectadores no querían hacer el pogo que él había pedido, sino que se dedicaban a grabar el concierto con el móvil, detuvo la música y se marchó antes de tiempo, no sin antes espetarles: «Sois unos subnormales, para hacer esto no salgáis de casa, parecéis árboles, dejad los putos móviles, la próxima vez disfrutad del concierto, y ahora grabad esto con vuestros móviles... que os follen» (Cfr. Miguel Aizpuru, «Y finalmente apareció», *MondoSonoro*, 21/04/2017; Luis Hidalgo, «Cuando el trap es punk», *El País*, 17/02/2019).

La excepción que confirma la regla es su primer disco, *In the Corner* (2013), en el que todas las letras son perfectamente comprensibles. En este EP nos encontramos con temas como «Mis baladas», en el que ya empiezan a manifestarse las consecuencias de la crisis económica: «En mi barrio paran chonis / que se ajuntan con los canis. / No me gustan y, encima, a empollones hacen *bullying*. / Se piensan que ellos son el rival más débil. / El rival más débil es el que no tiene pasta. / Ellos están estudiando y vosotros no hacéis nada. / Ellos tendrán un Mercedes y vosotros buscaréis chatarra». Aquí se está criticando la «demonización de la clase trabajadora» en términos muy similares a los utilizados por Owen Jones en Gran Bretaña o por Víctor Lenore y El Nega en España[4]. Casi tan interesante como esa sociología izquierdista espontánea es el retrato robot que Cecilio G. hace de sí mismo en este *track*: «Para tu información, yo ni pinto ni canto ni nada, joder. / Simplemente me llamo Juan, soy un chico normal. / Como tú, como yo. / Lo suelo ser cuando tomo mi medicación. / Amante del cine quinqui, / de los doritos, / de los Phoskitos, / de mis muñecos».

Este último verso alude a la colección de muñecos y muñecas que posee, sin sacar de la caja o del armario, el Rey de Bogatell[5]. El vínculo de Cecilio G. con el universo de la animación y de los juguetes infantiles es muy importante y se exterioriza en la canción «Como Naruto» o en dibujos como los que tiene

[4] Cfr. Owen Jones, *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2012; Víctor Lenore, *Hipsters, indies y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Madrid, Capitán Swing, 2014; Ricardo Romero Laullón y Arantxa Tirado Sánchez, *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada*, Madrid, Akal, 2016.

[5] El título de «Rey de Bogatell» (el barrio de Juan C. Ruiz) apareció por primera vez en la discografía de Cecilio G. en el tema «Kogatell Bing», del disco *Cecilio Godzilla* (2013), donde el cantante habla de la muerte y de su relación con las mujeres en la era de las redes sociales: «Amo a la señora de la guadaña. / Se llevó al páter, / pero a mí no me daña. / Puedo ver el futuro, / se manifiesta negro. / Caza de brujas: termina en el cementerio. / [...] Soy el Rey de Bogatell, / esas *hoes* republicanas no me quieren ni ver, / y es por eso que no tengo churri. / Y follo por dinero, / pero sólo pago Tuenti».

tatuados en el dorso de ambas manos y en el vientre (la Pantera Rosa, Huckleberry Hound y el *pokémon* tipo agua/volador Gyarados). La colección de muñecos y muñecas de Ceci probablemente se remonte a su más tierna infancia. A fin de cuentas, sus padres le bautizaron «Juan Cecilia Ruiz» y muchos especulan que su madre le crió como si fuera una niña. Sea verdad o no, lo cierto es que Cecilio G. ha demostrado tener una concepción muy desprejuiciada de su propio sexo y de su propio género, por ejemplo, al morrearse alegremente con un espectador en su primer concierto en Madrid o al travestirse —con las cejas con forma del logo de Nike, todo sea dicho— para un videoclip de P.A.W.N. GANG cuya letra habla de putas que hacen mamadas.

Esta concepción tan desprejuiciada del sistema sexo-género que tiene Juan C. Ruiz se ha expresado señeramente en el programa de entrevistas que él regenta en la revista *Vice:* «Cecilio G. en sitios». Salvo la entrevista que le hizo a Lil Moss, que consistió básicamente en el anuncio de un restaurante experimental mexicano (supongo que la gracia estaba en llevar a un musulmán a probar una gastronomía netamente basada en la carne de cerdo, pero el programa degeneró al nivel del *product placement*), por el momento, el resto de las entrevistas de «Cecilio G. en sitios» ha sido a mujeres —tales como la sexóloga Daniela Blume, interrogada en medio del bosque durante una clase de supervivencia— o a personas de género fluido, como el *youtuber* King Jedet. Esta última entrevista fue especialmente interesante porque se celebró en un espacio tan masculino como puede serlo un gimnasio de MMA (Artes Marciales Mixtas; no confundir, como hizo King Jedet, con el MDMA) y la conversación giró alrededor de la sexualidad de ambos. Tanto Cecilio G. como King Jedet reconocieron haber contratado alguna vez el servicio o la compañía de trabajadores sexuales y, sin embargo, no tener clara su posición en el debate acerca de la prostitución («Es un tema chungo; más que el oficio, la demanda; o sea,

que gente pida según qué cosas por dinero»[6], declaró Cecilio G.). Pero la mejor parte del programa fue cuando se reveló que originalmente no habían pensado grabarlo en un *gym*.

—Estamos aquí de rebote —confesó King Jedet— porque íbamos a ir a una residencia de ancianos a hacer galletitas, pero...

—Ayer, a las cuatro de la madrugada, me picaron los Mossos d'Esquadra y me detuvieron —desembuchó Cecilio G.

—Cuando yo he conseguido que la de recepción me diese tu tarjeta y he entrado a tu cuarto y no estabas... y digo: «Éste se ha ido a follar por ahí». Te lo juro que he pensao eso.

—Como mucho me petaron el culo en el calabozo.

—Me hubieras llamado a mí, que lo hubiera aprovechao más[7].

Para tomar conciencia de la carga de humor negro que tienen estas bromas hay que recordar que esta entrevista se publica una semana antes de que Cecilio G. entre en prisión. King Jedet dice a continuación que la mayoría de los hombres con los que elle liga son hetero, pues le perciben como una chica por el maquillaje, el pelo largo y las uñas pintadas. Pero, pese a todo, no se atreven a presentarle ante su familia y amigos. «Eso es porque ellos mismos se cohíben de sus emociones», puntualiza Cecilio G., quien se califica como hetero, pero dice estar abierto a «comerse una polla» en el futuro. La entrevista se cierra con una declaración de amor:

—Si alguna vez me paso a la otra acera... —hipotetiza Cecilio G.

—No hace falta: yo estoy en la acera de enmedio —puntualiza King Jedet[8].

[6] *Vice en Español*, «Cecilio G. en un gimnasio de MMA con King Jedet», YouTube, 24/07/2018.

[7] Ibíd.

[8] Ibíd.

Más allá de esta *performance*, los temas de Cecilio G. no han estado exentos de cierta dosis de «machismo ambiental», pero tampoco de cierta concepción relativamente empoderadora de la mujer. Así, por un lado, tenemos temas como «Ace Ventura», en el que Ceci se presenta como un vigilante de «zorras», «víboras, perras, cotorras y lobas», y pone todo su ingenio al servicio de la misoginia: «Me rompieron el corazón de crío. / Desde entonces defiendo la pose / del pobre / hombre / contra el femenino poderío. / Detective de mascotas que se creen fieras. / Ten cuidado, coleguita, / te la meten a la primera. / Se meten tu droga, / se gastan tu fiesta. / Hay que estar alerta. / Ellas son muy listas». Pero, por otro lado, tenemos *tracks* como «Ma Thug Teenage Luv», en el que se describe una relación de pareja ciertamente tóxica, sí, pero en la cual es la mujer quien lleva los pantalones del maltrato: «No canto más sobre puta / porque mi novia la mata. / No me comentes enlace / porque gracia no le hace. / Da igual que tengas Versace, / para ella eres una *ratchet*. / No le des más a me gusta, / te va a partir la carusa. / No me invites a cubatas, / te los estampa en la cara. / No me pidas una foto. / Si me etiquetas estás muerta».

Si esta concepción de la pareja femenina como una persona celosa y homicida atenta (o no) contra el espíritu de sororidad y poliamor que debería regir (o no) dentro del feminismo, es algo en lo que ni entro ni salgo; lo dejo al juicio y gusto de les lectores. A mí lo que me interesa del videoclip de esta canción es el detalle de que en él se derrama pasta de dientes marca Licor del Polo color rojo sobre un cuchillo, simbolizando de este modo los crímenes de la novia asesina. El detalle del dentífrico enlaza con uno de los temas centrales del universo de Cecilio G., quien en ocasiones se hace llamar «Caries God». Es más: desde finales de 2016, este trapero tiene la costumbre de publicar cada Navidad una entrega de su saga *Caries Hoe Xmas*, cuya portada

suele consistir o bien en su cara, o bien en Papá Noel entre *pokeballs*, hojas de acebo y el *nyan cat* con la bandera LGBT. Hasta este punto llega el compromiso de Cecilio G. con la teoría *queer*. Como dice el trapero en la canción que da nombre a esta entrañable saga navideña:

> Vivo de vivir del viento que me roza y roza tu pelo, / pero tengo celos cada vez que no os veo. / Sabes que la cago cada tres putos metros, / sabes que es muy fácil cagarla aquí dentro. / No te echo de menos, he roto el techo. / Ese puto cariño lo dejamos a un lado / en el otro barrio, del pensamiento. / He perdido el puto cerebro por putas del barrio, *boy*.

4.2. *Praw Academy*

La explicación corta de por qué Cecilio G. se llama así es que estamos ante una masculinización de su segundo nombre de pila y ante una «G» que puede significar indistintamente «gangster», «grosero», «Godzilla», «guapo» o «gay». La explicación larga es que se puso ese alias en homenaje a Cecilia Giménez, la señora que restauró como Dios le dio a entender el *Ecce Homo* de Borja (una pintura mural sacra que quedó convertida en un meme de internet más próximo a *El grito* de Edvard Munch —a una versión simiesca y con rímel de ese cuadro— que a Cristo Rey). La explicación larga —elaborada con total seguridad *a posteriori*, pues Juan C. Ruiz ya firmaba como Cecilio G. mucho antes de que esa señora perpetrara su estropicio— resulta, sin embargo, mucho más sugestiva que la explicación corta. Y es que, del mismo modo que Cecilia Giménez profanó la tradición pictórica de su pueblo, aunque se tratara de una tradición que apenas se remontaba a la década de 1930, Cecilio

G. también se ha dedicado a mancillar su propia tradición musical; en este caso, la del trap español.

Su primer atentado contra este acervo sonoro es «21 días con toyakos», un vídeo de mediados de 2013 en el que Cecilio G. entrevista a *fans* del rap español por la calle, a la manera de los reportajes sobre los bajos fondos que Cuatro estuvo emitiendo durante los años más duros y crudos de la crisis económica (de hecho, en el vídeo de Ceci se imita el logotipo de esa cadena de televisión, sólo que poniendo «sexO°» en vez de «cuatrO°»). En ese vídeo se entrevista a una chica, bautizada gordofóbicamente como «Lil Lorzas» (Cecilio G. se burla de ella diciendo que «trabaja en Carrefour y en sus tiempos libres hace poesía callejera»)[9]. Cuando le preguntan por sus gustos musicales, ella proclama que intenta «escuchar de todo», para revelar inmediatamente después que sólo le gustan los cantantes del rap *underground* español: Natos y Waor, Charlie, Crema…

—¿Crema o C. Tangana? —pregunta el cámara.

—Crema, C. Tangana no —puntualiza ella.

A continuación, a una pregunta sobre la estética de los raperos, responde que «lo normal es ancho, pero ahora van de *swaggers*». Cada expresión relevante que ella dice («cantantes»; «Crema, C. Tangana no»; «lo normal»; «*swaggers*»), Cecilio G. la repite mientras hace el gesto de las comillas irónicas con las manos y subraya que lo que ella ha dicho es un «código del rap español». De este modo, Cecilio G. se burla también de esos críticos musicales que piensan que los gestos y las letras de la música urbana

[9] Pero Cecilio G. cree en la igualdad de género en materia de escarnios públicos y en el vídeo también se entrevista a un chico con tatuajes, *piercings* y una camiseta de los San Antonio Spurs al que se le bautiza como «Funny Guapote Mane (Sepia's Face Clicka)», y se añade que «en ocasiones compra camisetas de básquet de equipos que no conoce, es reconocido en su barrio como un chaval "mu espavilado", expresidiario por ser compinche de Pablo Hasél».

española están llenos de códigos que hay que descifrar como si aquello fuera escritura cuneiforme[10].

Pero Cecilio G. no se mofa únicamente de los raperos españoles, de sus seguidores y de sus críticos musicales, sino también de los propios *fans* de Cecilio G. En la «Intro» de *Polla Blava* (2014), por ejemplo, critica a quienes se creen que por seguirle tienen derecho a dictarle lo que debe hacer, cuando en la mayoría de los casos no se han gastado ni un solo euro en apoyar su obra[11]. «Aquí no van a salir los discos cuando os salga a vosotros de los cojones, ni voy a decir lo que os salga de los cojones», aclara Cecilio G. con voz de estar drogado o borracho, «te daré las gracias si vienes a un concierto; pero, si estás hablando por internet, que te den por culo». Es más:

> Cuando tú me pagues doscientos euros, yo hago el disco que tú quieras y de la forma que tú quieras. Pero, si no, escucha esto, que también es bueno, que bueno es. Pero estamos hasta la polla de gente que se piensa que son… o que me conocen o que son los putos amos y saben más que yo. Os invito a que os metáis por el culo un paquete

[10] Véase, a este respecto, el apartado titulado «Códigos», dentro del programa de YouTube *El Bloque*, en el cual se ha llegado a preguntar a cantantes como La Zowi o La Favi por el significado de letras tan transparentes como «Quiero putas, quiero dinero, quiero cadenas» o «A solas tú y yo, no hay nadie más, / acércate a mí y me dejo llevar».

[11] De todas formas, Cecilio G. nunca ha buscado monetizar su obra. Como dijo en la entrevista que concedió a *Show Bizness*: «Si tú me dices: "Tío, Cecilio", por el Twitter, "yo te pago un *crowdfunding*"; yo te digo: "Sal a la calle, emborráchate y déjame en paz". Estoy hasta la polla de la peña pidiendo dinero, dando dinero… ¡Buscaos la pela, tío! ¡Sacaos una carrera de Ingeniería de caminos, tío! ¡Dejad el rap ya, coño!». Para que se vea cómo Cecilio G. es un artista de la contradicción y de la autorrefutación, en esa misma entrevista critica el *merchandising* («Si traes una camiseta de Violadores del Verso, me meo en ella, ¿sabes lo que te quiero decir?, si me vienes con *merchandising* barato. ¡Vete a tu casa, chaval, que no te quiere nadie. ¡Que tienes veinte años y has estado en dos detenciones!») y, mientras dice esto, va vestido con una sudadera que tiene impreso su nombre a modo de *merchandising* que se puede comprar en su página web: «Aprovecho que soy *rapper* —no os voy a mentir— para vender la moto. Yo no os engaño. Es una mierda lo que yo hago, pero yo soy un hombre con corazón. Haciendo mierda soy el puto amo» (Daniel Madjody, «Entrevista a Pimp Flaco, Kinder Malo y Cecilio G.», op. cit.).

de Ducados rubios y le bailéis la conga a vuestra madre, a vuestra preciosa madre, y después le digáis que la queréis, porque realmente la queréis; a mí, no.

Aquí convendría abrir un paréntesis para subrayar la importancia que tiene la madre de Cecilio G. en su vida y en su obra. Como dice en el tema «Demons», del disco *Adamantium* (2015): «Loco, aquí no te suscribas. / A mí, nada; a tu madre, le debes la vida». Y es que el padre de Juan C. Ruiz murió cuando éste tenía siete años y a él está dedicada una de las canciones más emotivas del Rey de Bogatell, la «Intro» de *Million Dollar Baby:* «Daría la vida por verte / y saber dónde pollas estás. / Maldigo el día de tu suerte, / quiero que me hables de la muerte, / que sepas que voy a ser fuerte, / que voy a cuidar de mamá. / Siento que ahora somos uno, / que nada nos puede separar. / Lo siento, la voy a liar. / Solo, con ganas de llorar». En otras palabras: «No soy poeta, soy subnormal, / pero tengo a mi madre en un pedestal» («Chicken With Rice RMX»).

Volviendo al tema del ultraje a la tradición, Cecilio G. tiene un tema, «Gucci Shanna» (2015), en el que critica a toda la escena urbana española, tal y como la hemos descrito en el segundo capítulo, es decir, que Cecilio G. entabla polémica tanto con los raperos virtuosos («Hablar de Franco ya no mola, / ahora salen negros en la radio española. / Su compañera es medio mongola, / Los Chikos del Maíz están creando una moda») como con los herederos del *gangsta rap* («Zombie Kids no es Costa y Romo, / Zombie Kids es Costa y promo. / C. Tangana parece un cromo, / una etiqueta Lacoste de mi polo»); y concluye que «la reina del rap es Paz Padilla», o sea, una humorista folclorizante que presenta programas de televisión basados únicamente en rumores y cotilleos. Hablando de rumores y cotilleos, este *track* de Cecilio G. termina con una parodia de la canción de las vocales de Nach Scratch, mostrando nuevamente la ambigua sexualidad

del trapero, a medio camino entre la homofobia y el homoerotismo: «Sólo jodo con dos homos osos sosos, no potorros. / Y si me lo gozo, / yo no lo como to lo gordo con condón, / porque me han dicho que Nach es mari—».

En un momento de «Gucci Shanna» se mencionaba a Elio Toffana seguido de un «Heil Hitler». El cantante de Ziontifik respondió con el tema «Redrum MXXV», que comienza de esta manera: «Cecilio G: eres mi hijo, / *bukake* a tu madre bajo el crucifijo. / Tu psiquiatra dijo: / "Un yonki de atención nació en el bautizo". / Aquí no hay na pa ti, *bitch*, / Trankimazin / y otro Prozac / para intentar rebañar / todas las sobras de fama que te dan PXXR GVNG». La alusión al crucifijo no se entiende si no se sabe que a finales de 2015 Cecilio G. se tatuó ese símbolo en la frente. Por ese motivo su álbum *Million Dollar Baby* (2019) tiene como portada una foto de Harry Potter con una cruz en vez de un rayo entre las cejas. Ya lo decía Cecilio G. en «Hobiron Bitch» (2015): «Cuanto más conozco al *gangster*, más quiero a la lechuza. / Yo soy Harry Potter, vivo en otra choza». Cuando le preguntaron por el significado de ese tatuaje, Cecilio G. respondió que él es agnóstico, que no cree en la existencia de Dios, pero sí en la de personas que han sido crucificadas. Ese *face tattoo* es un símbolo del calvario que ha sido su vida y su obra, una representación del artista como «suicidado por la sociedad»[12]. En una entrevista junto con el El Coleta, Cecilio G. bromeó con que su vida es una constante Semana Santa y que, si el Estado Islámico (ISIS) reconquistase la península ibérica, su cabeza terminaría en lo alto de una pica[13].

En respuesta a Elio Toffana, Cecilio G. impartió una de sus *praw lessons*. Junto con el grito gutural de Chewbacca, «¡praw!»

[12] Cfr. Antonin Artaud, *Van Gogh: le suicidé de la société*, París, Éditions K, 1947.

[13] Cfr. *Vice en Español*, «Música barata y fama de YouTube: una conversación entre El Coleta y Cecilio G.», YouTube, 01/03/2016.

probablemente sea el *ad lib* más característico de Cecilio G[14]. El significado de esta onomatopeya no está del todo claro, pero yo creo que, en cierto sentido, refiere a la deslegitimación del principio de competencia. En sus *praw lessons*, Cecilio G. no pretende competir con otros raperos, sino, al contrario, mostrarse a sí mismo como un incompetente del rap (o del trap). Esto no es sino una evolución a partir de la célebre batalla de gallos final de *8 Millas* (2002), la película sobre la vida de Eminem en la que el rapero blanco de Detroit llega a la conclusión de que no hay mejor ataque que la ausencia de defensa; de que la mejor forma de defenderse es autoatacarse; de que antes de vencer a los demás uno debe derrotarse a sí mismo.

Del mismo modo, en esta *praw lesson* de Cecilio G. a Elio Toffana, el de Barcelona se dedica a desafinar y a alargar las vocales de una canción que parte del presupuesto de que Elio Toffana es gay. «Tanto medir pollas, no es bueno ser / un prohomo. / Que soy prohomo, / pero no homo. / [...] Si quieres tocar mis bolas, sólo llámame. / Tú sabes que no soy un puto *toy*, / pero es que tienes una carusa / que me incitó a

[14] Cecilio G. le ha dedicado incluso una *mixtape* a este sonido, *Praw Combo*, realizada en colaboración con el trapero irónico mallorquín Hwoarang, que se apoda así en homenaje al famoso luchador de *Tekken*. La portada del disco es una combinación de imágenes de ese videojuego, de *Grand Theft Auto* y de *Pokémon*, como por ejemplo Meowth, el gato de la suerte y del crimen en el universo de Ash Ketchum. *Praw Combo* tiene temas que oscilan entre lo divertido y lo criminal, tales como «Rally Out», en el que Cecilio G. canta lo siguiente: «Tengo muchos *hits*, / tengo muchos *tricks*, / tengo muchas putas que me envían *pics*. / Y todas son mayores, / y si tú no eres mayor, / por favor, / espérate a cumplir dieciocho». Y entonces se oye «PEGI 18», la advertencia que ponen las autoridades europeas al comienzo de los videojuegos de edad restringida. Resulta inquietante oír aquí esa voz mecánica y aburrida que todos los que nos hemos echado una partida a algún videojuego especialmente violento o erótico hemos escuchado al menos una vez en nuestra vida. Antes de ser mayores de edad, por supuesto. Un asunto sobre el que ha regresado Hwoarang en otros temas: «Llevo ropita de *running*, manito, por si hay que salir corriendo. / Encima, juego con tu puta como si ella fuese la Super Nintendo. / [...] Si te veo rapeando, pues no me sorprendo: / tienes la cara de pimp y, encima, rapeas como el puto Loquendo. / [...] No soy un flipao, pero vacilo mucho. / Tengo nueve putas y tú tienes ocho. / Tú sueñas con tener mucho dinero y coches, / yo sueño con follarme al androide dieciocho» («Nike Run»).

mencionarte. / Y ahora vienes mencionando a la mamá, / pretendes que te deje hummm... ciento cincuenta euros». ¿Qué mejor manera de defender el honor de esta madre que burlarse del prejuicio machista de que ésta es tanto más honorable cuanto más puritana sea? Según este *diss track*, la madre de Juan C. Ruiz no sólo es *bukakeada* por Elio Toffana, sino que además le da la paguita a su *bukakeador*; él es el puto de esta ficción. La intención de la *praw lesson* a Elio Toffana era, en última instancia, desmantelar la propia idea de competición y de fama: «¿Qué hablas de fama? / La fama es algo inexistencial. / Eterno como mi dislexia. / Ya no estoy en el psiquiatra de la Seguridad Social».

Otro tono muy distinto fue el de la tiraera con Pimp Flaco y Kinder Malo. Éstos habían sido amigos y estrechos colaboradores de Cecilio G. y no sabemos por qué motivo empezó la polémica. Como dijo el Rey de Bogatell cuando le preguntaron si se sentía incómodo con la comodidad: «No sé si soy yo o son los demás, que, cuando estoy más de un año en un sitio, se destroza el sitio». En este caso, la convivencia con Pimp Flaco y Kinder Malo se quebró definitivamente en 2017, cuando Cecilio G. publicó «LOL», un tema titulado así en referencia a una canción de Los Ganglios en la que este grupo de música «porc» critica la «escasez lingüística en la red»: cómo en las redes sociales todo el mundo se comunica con acrónimos y emoticonos tales como «LOL», «WTF», «OMG», «XD» o «<3»[15]. Este último símbolo ha sido adoptado como el escudo de armas de Pimp Flaco y Kinder Malo, quienes saludan a sus *fans* con un gesto que busca emular

[15] Previsiblemente, la respuesta de Pimp Flaco a Cecilio G. se tituló «XD». En ella, aún más previsiblemente, Pimp Flaco sale comiendo un entrecot (carne de vacuno o, en inglés, de *beef*). Y, si cabe todavía más previsibilidad, Pimp Flaco responde sobre el mismo *beat* con el que Cecilio G. le ha atacado. La única parte destacable de la letra es ésta: «Que me tire mie algún rapero de París, / porque ya me han tirao todos los de mi país. / Y no exagero un pelo, te lo juro por la mama, / creo que sólo faltan Bejo, Keo y C. Tangana. / Yo no paso por el aro como haces tú, / que le follen al programa de *Vodafone yu*».

al emoticono (dos dedos horizontales en un mano y tres en la otra), lo cual, a juicio de Cecilio G., es un hurto creativo en toda regla.

Pero las acusaciones de plagio no terminan ahí. Cecilio G. acusa a Kinder Malo de haber copiado la estética de un disco suyo en «El banquero de Dios» (un videoclip en el que Kinder Malo aparece pintado de oro, igual que Cecilio G. en la portada de *Ceci the Pimp*); y acusa a Pimp Flaco de haber homenajeado la escena del maletero de *Pulp Fiction* diez años después de que *Muchachada Nui* lo hubiera hecho ya; y acusa a ambos de robar a un artista urbano estonio su imaginario de las habitaciones color carne y los cuerpos no euronormativos (compárese, en este sentido, «Winaloto», de Tommy Cash, y «Me da igual», de Pimp Flaco). Claro que esta concepción patrimonial de los derechos de autor y de la angustia de las influencias no casa con una obra tan llena de pastiches y sampleos como es la de Cecilio G. («Café wiz Benito», por ejemplo, consiste en un recital ebrio del estribillo de «Vicios y virtudes», una de las canciones más famosas del grupo de rap más famoso de España: Violadores del Verso).

Pero lo interesante de «LOL» no son esas falsas acusaciones de plagio, sino las rimas en las que Cecilio G. se cisca en Pimp Flaco al mismo tiempo que expone su concepción de la tiraera y del estar pegao: «Deja que te tire, si en verdá eso es bueno. / Mientras tú cuentas mentiras, yo no me las creo. / Tú no eres rapero, / tú eres un chihuahua malograo, / carente de actitud. / [...] El rey del trap en Wikipedia: una adefesia. / Te pegaron en Murcia. / Me están mandando privados pa que te peguen en mi nombre / y yo no quiero que te peguen en mi nombre, / compadre, tú ya estás pegao». Y, por encima de todo, lo más interesante de «LOL» son las referencias de su videoclip. En él aparecen imágenes como el *pokémon* Meowth o el gato asiático de la suerte que probablemente aludan a Dora Black, el grupo/sello que forman Pimp Flaco y Kinder Malo, bautizado así en

honor a su gata negra Dora. Con esa imagen, Cecilio G. sugiere que ha sido por pura potra que Dora Black haya tenido éxito. Con todo, la mejor parte del videoclip son los extractos intercalados de Cecilio G. de *Next*, un programa de citas a ciegas en el que los concursantes que hacen de pretendientes ganan dinero por cada segundo que pasan intentando seducir a la pretendida, y ésta, por su parte, puede pasar de un pretendiente a otro simplemente exclamando el título del programa. La estructura de ese programa de televisión representa muy bien cómo concibe Cecilio G. su relación con los demás artistas urbanos españoles: ellos hacen pasta mientras colaboran con él, pero él tiene el poder de pasar lista.

Antes que a Pimp Flaco y a Kinder Malo, el primer trapero al que Cecilio G. dijo «¡Que pase el siguiente!» fue a Yung Beef. La *praw lesson* que le dedicó es uno de sus temas más difíciles de transcribir, y buena parte de la gracia de la letra es la forma en que Cecilio G. la balbucea. Se titula «Zapdos» en referencia a una de las tres aves legendarias de la primera generación de *Pokémon*: el ave de la electricidad y las tormentas, que es de color amarillo, como la línea de metro que pasa por el *hood* de Cecilio G. «L4 – Bogatell», se puede leer a lo largo del videoclip. Grabado en un parque de ese distrito, en el vídeo se le ve a él sin camiseta, sosteniendo una bolsa de chucherías en una mano y, en la otra, el móvil junto a la oreja. El momento más gracioso es cuando aparece de nuevo el emoticono «<3», pero esta vez metido en el ano de un maniquí anatómico y, a continuación, entre los paletos de una dentadura postiza, mientras Cecilio G. le dice a Yung Beef: «Tienes mierda de mi culo en tus dientes». Así pues, lo que para Dora Black y para PXXR GVNG es un símbolo de amor (recordemos que Yung Beef tiene tatuado el dichoso «<3» cerca del ojo izquierdo), para Cecilio G. representa la zurraspa en el calzoncillo o el paluego entre los incisivos. De este modo se recupera el sentido escatológico que

tenía este emoticono para Los Ganglios («Esto es que lo quieres, / con un tres y un pico: / podría ser un pito», cantan en su «LOL» particular).

En un momento de «Zapdos» se dice: «La tirita no te queda bien». Es una referencia al apósito que tuvo que ponerse Yung Beef en la nariz después de pegarse con Cecilio G. «Fernando, eres buen rapero, pero te vamos a dar la del atún, loco», le había advertido previamente el Rey de Bogatell. Aquella pelea inundó internet de memes. Cecilio G. publicó en Instagram una foto de sí mismo sacando la lengua y levantando el pulgar en señal de aprobación, de modo que se veía la herida que se había hecho en los nudillos pegándole puñetazos a Yung Beef; y éste respondió subiendo un *selfie* en el que aparecía la famosa tirita en la napia mientras él sonreía y apuntaba con una mano a la cámara como si fuera una pistola («Plato de *spaghetti comin' soon* lol», escribió en el pie de foto, haciendo un homenaje al *YemaGate* del que ya hablamos en el segundo capítulo). La pelea entre Cecilio G. y Yung Beef fue tan importante para el trap en España que propició la apertura de algunas de las cuentas de memes que actualmente constituyen la principal fuente de entretenimiento e información acerca de la escena urbana española (TrapGameEdits, El Príncipe del Edit, KaydyCani... la mayoría de ellas integradas en La Mafia del Edit)[16]. Si, como hemos dicho previamente, el *YemaGate* supuso la comunión o la confirmación del trap como escena musical independiente del rap, esta suerte de *TiritaGate* que ahora comentamos se podría considerar el momento en que los traperos tomaron los votos de las redes sociales y se casaron con los medios de comunicación. A partir de entonces, los principales lanzamientos y polémicas de

[16] Cfr. Gonzalo Herrera, «Hablamos con el tío detrás del Sálvame Deluxe del trap español», *Vice*, 25/06/2015; Alicia Álvarez Vaquero, «Las cuentas de memes > los medios de comunicación», *BeatBurguer*, 23/03/2018.

la música urbana española se han comentado por igual en los hilos de ForoCoches que en las páginas de *El País*.

4.3. *#FreeCeci*

Cuando Cecilio G. fue al programa de YouTube *El Bloque* y le formularon la pregunta protocolaria de «¿Por qué crees que hay tanta fascinación hacia tu persona?», él respondió: «Porque estoy loco y lo muestro. Y como la gente está loca y no lo muestra, lo hace todo debajo de la mesa, se hace las pajas debajo del mantel, pues yo me las hago encima de la mesa»[17]. Y a continuación puntualizó: «Hay gente que se pasa mucho porque se piensa que yo soy como muy *gore*. [...] Hemos hablado de hacerse pajas encima de la mesa, no de follarse a una cabra encima de la mesa. Pero la gente ya me dice: "Eh, Ceci, esa cabra". Y yo: "No sé de qué me hablas"»[18].

Esta alusión a la zoofilia no es arbitraria, sino que entronca con la oposición que ha mostrado Cecilio G. contra el maltrato maltrato animal en general y contra el Toro de la Vega en particular. En mayo de 2016, antes de que la Junta de Castilla y León prohibiese ese espectáculo taurino en el que se persigue y se alancea a un toro hasta la muerte, el boxeador y chatarrero Javier García Roche, cantante del grupo de rap Chatarras Palace, prometió que se iba a personar en Tordesillas para «liarse a hostias» en defensa del toro. Cecilio G. se sumó a la iniciativa e

[17] Hablando de grandes masturbadores, cuando a Cecilio G. le preguntaron si su rap es daliniano, ésta fue su respuesta: «Sí, es totalmente daliniano; es decir: soy el puto amo, pero a estos subnormales les digo que me gusta ver como tocan a mi mujer y pinto unos cuadros de sueños preciosos; que nadie sueña así. Y sí, ése soy yo... quizás; que me las estoy dando más de loco de lo que soy» (Daniel Madjody, «Entrevista a Pimp Flaco, Kinder Malo y Cecilio G.», op. cit.).

[18] *El Bloque*, «El Bloque 08: Cecilio G. ft. Flaca, Mark Luva, Aleesha & Kaixo», YouTube, 07/01/2019.

hizo una canción titulada «Toro de la Vega» en la que el trapero se pone en la piel del animal. Este tema puede formar parte perfectamente de la larga lista de obras de arte de vanguardia inspiradas por la tauromaquia, ya que en ella Cecilio G. hace gala de su habitual surrealismo disléxico, dejándose llevar por las homofonías: «Buenamente, / buena gente, / Buenafuente, / el toro de la Vega. / Cara al sol / sois medio tontos. / No tiro de enmedio, / no me sale el YOLO. / Yo lo que quiero pa todos es Licor del Polo, / yo sé que no soy retrasado del todo / cuando os miro a todos, / cuando soy to Dios; / cuando puedo, quiero; / cuando quiero, no». Más allá de la referencia al *late night show* de Buenafuente, que se había hecho eco de la iniciativa del llamado Rey Chatarrero, se puede ver cómo en esta letra aparecen algunos de los temas clásicos de Cecilio G. (la comparación entre la locura propia y la estupidez ajena, el Licor del Polo como símbolo de la sangre, etc.).

Este vínculo entre la locura y la animalidad dentro de las letras de Cecilio G. se ve mucho mejor en el tema «Legendario», del disco *Tiger* (2016), en el que se establece un paralelismo entre la situación de peligro de extinción en la que se encuentran los tigres y la minoría social que representan los locos: «Ahora viene el tigre, / ten cuidao que muerde. / Amigo, tengo luz, / ¿tú qué coño tienes? / Estoy con mi cruz, / ¿tú qué coño quieres? / [...] Y tú, que piensas que no estoy tan loco, / que sepas que como nosotros quedan pocos. / [...] He estao en la calle sin un eurio, / he estao en la cárcel y lokeurios / [...] Que te vaya todo bien, ya sabes que nadie ni nada me calla, / que vaya donde vaya tengo que dar amor, paz, sexo; / o violencia en su defecto». Recordemos que, en el argot suburbial dominicano, «tiguere» hace referencia al delincuente, al astuto, al espabilao. En una línea similar, Cecilio G. ha dicho que él está loco por culpa de pensar demasiado:

Todo el mundo tiende a estar zumbado. El camino de la mente, hasta que no se apaga, no acaba. Opino que la vida es un no parar de aprender. Si tenéis un problema mental, tenéis que superarlo. Y a veces la mente no da para más; a veces la mente se lía, se quiebra; y se necesita a un profesional de esa mierda, de mente. Si sois listos, lo entenderéis. Si sois tontos, tenéis suerte. Yo era listo y pensaba mucho (y pienso mucho); entonces, estoy loco[19].

La *mixtape* en la que Cecilio G. ha abordado directamente la cuestión de su locura es *Mad Max Power* (2018). En ese LP tenemos temas dobles como «Trendy Balls + Maxzurrio», en cuya primera parte Cecilio G. se dedica a repetir machaconamente que tiene unas «bolas de moda», y en cuya segunda parte suelta imágenes delirantes como ésta: «Estuve conmigo mismo y me di un porro, / iba to embrotao y me habló un cerdo, / viví en otra realidad de mi cerebro, / ahora estoy aquí y te lo cuento, / por cierto, / me hablaron criaturas que venían del infierno, / sé que estoy muy loco, pero tengo mis encantos, / me comí un tripi y vi a la Virgen María. / [...] Con más de cien mujeres, la mitad eran feas, / mi mente es Walt Disney, mi polla se congela, / me he pegao *throw ups* por España entera / y me suda la polla, loco, sólo somos mierda».

Pero el tema más singular de ese disco es «Chico raro», en el que Cecilio G. revisa una canción de su disco *Max Power* (2016), producido con la misma gente, los chicos de Damed Squad. Si en la canción original, titulada «Rainbow», Lil Moss cantaba alegremente que «conducir es un arcoíris / junto a ti con un *Mircidis*. / Me sonríe, me vuelvo loco, / quiero comerte poco a poco»; dos años después, tras haber pasado por un centro psiquiátrico, Cecilio G. hacía una versión todavía más cargada de referencias a marcas comerciales mal pronunciadas —es decir,

[19] Ibíd.

más realista con respecto a la saturación capitalista que nos rodea y nos enloquece—: «Co-co-conducir es un arcoíris / con *Seven Ap* y cuatro *bitchis*. / Con dinerillo y cuatro latas, / haciendo conexiones que lo *GuasApp*. / Saludos a tus *hommies*, me la maman. / *Po-po-pokémon* tipo trap no para de tirar barras». ¿Se requiere de alguna otra prueba más para demostrar que Cecilio G. es el Leopoldo María Panero del trap?

Cecilio G. ha estado varias veces internado en centros psiquiátricos. La última vez fue en el otoño de 2017, durante los meses más calientes del *procés* independentista catalán. Se había esfumado de las redes sociales sin previo aviso y muchos se preguntaban dónde estaba. Algunos especulaban que había dejado la música; otros, que estaba muerto; y otros, medio en broma, medio en serio, que había sido detenido por las fuerzas de seguridad del Estado español. Después de pasarse más tiempo que Jesucristo vagando por el desierto, el Rey de Bogatell resucitó musicalmente a finales de año con el videoclip «From Darkness With Love». Grabado a medio camino entre el cementerio de Barcelona, unas azoteas durante un ocaso y un estudio de grabación blanco que parece una celda de aislamiento con las paredes acolchadas e insonorizadas, este videoclip seguramente sea el más emblemático de los que ha hecho Cecilio. La letra de esta canción se escribió entre lágrimas y su contenido resume todo un año. Dice así: «Sé que he cometido algunos pecados, / no sé si algún día me perdonaré. / "Mi alma nunca viste de blanco": / he escrito con sangre en el baño. / ¡Vamos, / sufre por mí! / ¿Que pasará el día en que yo no esté por ti? / ¡Dime algo! / Ya no quiero seguir, / ya no me matan esas ansias de vivir». Como se puede ver, se trata de un diálogo entre el artista y su público. El público exige sufrimiento y comunicación por parte del artista, y éste, por su parte, tiene una concepción fuertemente religiosa de su obra, que le conduce desde el pecado hasta el perdón, pasando por esas antítesis retóricas sobre la vida y la muerte tan propias de la mística española.

«From Darkness With Love» no es un sencillo, sino que forma parte de un EP titulado *Racist Album* cuya portada consiste en el símbolo feminista —de color morado, por supuesto— sobre un fondo negro. ¿Cuánto hay de provocación y cuánto de compromiso en esa fachada? Es imposible saberlo, ya que las declaraciones éticas, morales y políticas de Cecilio G. están llenas de «commedia». Utilizamos esta expresión de Ignatius Farray adrede, ya que, en una entrevista que Cecilio G. concedió en 2015, el trapero barcelonés reformuló el famoso chiste sobre Adolf Hitler del cómico tinerfeño. Si Ignatius Farray había bromeado con que «mi modelo ético es Hitler: me conformo con no cometer un genocidio»; Cecilio G. comentó lo siguiente sobre el suicidio del *Führer*: «Hitler no fue tan mala persona, porque mató a una mala persona: a sí mismo, a Hitler; pero también mató a una buena persona: a sí mismo, a quien mató a Hitler». Por si no hubiera quedado claro:

> Yo creo que no hay que ser fascista ni con sonidos ni con opiniones, mientras no sean prejuicios, ¿sabes lo que te quiero decir?, y mira que yo soy el tío con más prejuicios del mundo, pero a mí me gusta juzgar, y os jodéis y ya está. Yo soy así: yo soy políticamente… político[20].

El caso es que Cecilio G. no se ha posicionado claramente acerca de casi ningún fenómeno político. En *I Still With Apes HDA* (2015), su álbum más experimental hasta la fecha, lleno de distorsiones de voz y ralentizaciones o aceleramientos del sonido, hay un tema doble, bautizado «Alloza Latino + Joven Pablo», en cuya segunda parte una voz grave y lenta suelta burradas del tipo: «Pablo Iglesias: / ETA mola, / […] aquí apoyamos a la pequeña empresa». Una de las pocas veces que Cecilio G. se ha pronunciado inequívocamente en política fue cuando salió de la

[20] Daniel Madjody, «Entrevista a Pimp Flaco, Kinder Malo y Cecilio G.», op. cit.

cárcel, al tuitear el *hashtag* «#FreeJordis» en solidaridad con Jordi Sànchez y Jordi Cuixart, dos activistas por la independencia de Cataluña que fueron detenidos preventivamente en septiembre de 2017 y que sólo ahora, mientras escribo estas líneas, en marzo de 2019, un año y medio después, están siendo juzgados. Las cosas de palacio van despacio.

Cecilio G. estuvo en prisión entre agosto y noviembre de 2018 por delitos de amenazas y robo con fuerza. Justo antes de ser encarcelado publicó «Pikete espacial», uno de sus temas más bailables, junto con «Perro de Urano» (2013) y «Faveleo» (2017), con los que comparte los mismos referentes cosmológicos y brasileños. A las pocas semanas de estar en libertad, el trapero concedió dos entrevistas: una a *El Bloque* y otra a *El Periódico de Catalunya*. En la primera le preguntaron, en tono foucaultiano, si él creía que la cárcel servía para reformar a los delincuentes, y dijo lo mismo que habían dicho previamente Gucci Mane y Steve Lean: que sí, que la trena te obliga a pensar qué tipo de persona quieres ser cuando salgas[21]. En el segundo interrogatorio declaró que el lema vital con el que salía del calabozo era «que "hakuna matata", que vive y deja vivir, que no te dejes llevar por el odio. Tampoco hay que convertirse en un "hippie" porque hay mucho hijo de puta suelto, pero, tío, respetar al que está haciendo su vida, al que está trabajando, al que está creando y no destruyendo»[22]. A modo de representación de ese «hakuna matata», Cecilio G. pidió a los entrevistadores que ilustraran sus palabras con grabaciones de los animales en el zoológico, estableciendo un claro paralelismo entre el encarcelamiento de seres humanos y la exhibición de animales salvajes —mucho más cuando, al final del vídeo, el trapero pidió libertad para sus compañeros de celda, entre los cuales se encontraba uno apodado «El Cigüeña»—.

[21] *El Bloque*, «El Bloque 08: Cecilio G. ft. Flaca, Mark Luva, Aleesha & Kaixo», op. cit.
[22] Ignasi Fortuny, «Cecilio G.: "He jugado con fuego y me he quemado mil veces"», *El Periódico de Catalunya*, 19/12/2018.

Esta broma antiespecista muestra cómo de complejo y a la vez superficial es el sentido del humor de Cecilio G. Probablemente no haya mayor expresión de esa complejidad y superficialidad combinadas que la entrevista que le hizo el trapero a Carlotta Cosials, guitarrista y vocalista de las Hinds, para el suplemento *Tentaciones* del diario *El País*. La entrevista comienza con Cecilio G. dando las gracias a *Tentaciones* por el curro («No quieren que me muera de hambre») y mandando a tomar por culo al público mientras repite el gesto de la victoria y el de llevarse la mano al pecho. «En este programa estaré entrevistando a artistas... si se les puede llamar así. De toda España, fuera no. No hablo idiomas, ni quiero hablarlos. Bueno, sí, es mentira, quiero hablarlos», dice Cecilio G. con su habitual sentido de la paradoja. Luego entra en escena la entrevistada y se le pregunta sobre cosas tan intrascendentes como si está bautizada; si le gustan los helados y, en tal caso, cuál es su sabor favorito; si el nombre de su grupo se pronuncia */Jainds/* o */Jinds/*; y si cree en el amor eterno. Cuando ella le explica que se puede querer eternamente a una pareja igual que se ama para siempre a un hermano, él aprovecha para mandarle un saludo militar a su expareja («Es lo mismo. Es lo puto mismo, chavales»).

—Me han dicho que sois un poco malas en directo —dice él, con una sonrisa pícara en la boca— con... o sea, en el buen sentido de la palabra (no sé cuál es). Yo también soy malo en directo. Es que ya ni voy [...]. Y me encanta. Cuanto peor sale, mejor digo que ha salido.

—Cecilio —dice ella, taladrándole con la mirada—, tú has venido aquí a hacerme una entrevista, y has venido sin ni siquiera saber cuántas componentes somos en el grupo. O sea, quiero decir, tu aspiración de trabajo bien hecho no es la misma que la mía[23].

[23] *El País*, «El *show* de Cecilio G.: entrevista a Carlotta Cosials», YouTube, 15/03/2018.

Yo creo que este intercambio define a la perfección un género conversacional en el que Cecilio G. es pionero y que, por analogía con «el posthumor», podría llamarse «la postentrevista»[24]. En una postentrevista lo importante no es que el entrevistador formule buenas preguntas o que el entrevistado desvele alguna exclusiva, sino, al contrario, provocar la risa mediante la violación sistemática de las expectativas construidas alrededor del formato tradicional de la entrevista (entre ellas, la expectativa de que el entrevistador está informado e interesado en la vida y hechos del entrevistado). En España, el padre indiscutible de la postentrevista es David Broncano, pero su máximo exponente, su epítome, fue este *show de* Cecilio G. en *El País*.

Un ejemplo de postentrevista involuntaria fue la conversación que mantuvieron en un programa de la MTV dedicado a los deportes digitales Cecilio G. y Willy Bárcenas, vocalista del grupo pop Taburete e hijo del tesorero del Partido Popular responsable de uno de los mayores escándalos de corrupción política del régimen del 78. Los temas de la conversación no eran improvisados, sino que iban saliendo de una pila de tarjetas. Y la primera rezaba «Familia…».

—… numerosa —completó Willy Bárcenas.

—… números —dijo Cecilio G. en referencia a las cifras de sobresueldos ilegales que manejaba el padre de su interlocutor—. […] ¿Qué es lo que has aprendido de tu familia?

—Que ante las adversidades se une más[25].

Cecilio G. asintió con el mismo tono con el que había preguntado: sin una pizca de ironía. Como ya hemos visto previamente, la muerte de su padre cuando él tenía siete años le unió fuertemente a su madre. A este respecto, no nos hemos

[24] Jordi Costa (comp.), *Una risa nueva*, Madrid, Lengua de Trapo, 2018.

[25] *Esports Vodafone*, «Cecilio G. ft. Willy de Taburete», YouTube, 28/02/2019.

detenido aún en cómo el tema del padre ausente es una constante en las canciones más tristes de Cecilio G. Así, por ejemplo, en «Quisiera» (2018): «Yo quisiera poder controlarme, / salir y no colocarme, / [...] aprovechar de haber estudiado, / que la profesora no me jodiera / ni me tratara de maleducado. / Yo quisiera darte tu parte / no haber pisado nunca la cárcel / ni tener ficha policial. / [...] Yo quisiera abrazar a mi padre (Yo quisiera amar). / Yo quisiera poder entenderte (Yo quisiera amar)». No creo que haya mejor descripción de lo que evoca esta canción que subrayar cómo, dada la dicción de Cecilio G., cada vez que intenta decir «Yo quisiera amar», lo que escucha el oyente es «Yonqui-siera-más». Como dijo en la entrevista que concedió al programa de radio *Show Bizness*: «Yo joseo de verdad: con emociones, que es lo que mueve el mundo»[26].

Hablando de emociones, uno de los temas más emotivos de la discografía de Cecilio G. es «Palmeras», en el que el de Bogatell ofrece imágenes tan sugestivas como éstas: «Pásame un cable *link*. / A veces lloro cuando no me florece el jardín. / Entonces es cuando creo palmeras para ti. / Los diablos llaman otra vez a la puerta, / el cartel de ocupado no lo respetan. / Tengo a *fanboys* hablándome de *ratchetas*. / Porque escuchen mis temas / no viven mis temas. / Pa ti me he quedao loco. / Algunos días lloro. / No estáis confusos, / os dejan tontos. / Rezo por mi madre, que la vida la proteja. / El cometer errores está en mí». Ésa ha sido, en suma, la trayectoria musical de Cecilio G.: una serie de errores que, vistos con una cierta distancia, conforman un gran acierto. En una frase: «Que me quiten lo posteado»[27].

[26] Daniel Madjody, «Entrevista a Pimp Flaco, Kinder Malo y Cecilio G.», op. cit.
[27] Ibíd.

5. LA TEOGONÍA DE C. TANGANA

> Es demasiado tarde para escribir sensato. / Podría ser un genio, pero elegí ser un niñato, / y mi vida es un programa interesante hecho por este necio. / La cosa es que vivo en anuncios. / ¡Bah!, que le follen al principio. / Soy un poeta visceral de profesión desde el inicio / y con un elogio sé que el mundo sería mío. / [...] Prefiero perderme antes que el tiempo me pierda, / tirar de cuerda y tirar de exceso. / Quería decir que soy la polla, nada más que eso.
>
> CREMA

5.1. Me molaba más cuando era Yahvé

Aunque él no se califica de «trapero», no se puede escribir un libro sobre el trap en España sin dedicarle al menos un capítulo a C. Tangana. El cantante previamente conocido como «Crema» ha sido objeto de múltiples discusiones, empezando por si «molaba más» antes o después de cambiarse de alias. Los cremistas o cremianos argumentan que antes tenía letras más profundas y que después se ha vendido a la industria. Los tanganistas o tanganianos contraargumentan señalando que lo que ha perdido en lírica lo ha ganado en melodía y que, a fin

de cuentas, él está haciendo música, no escribiendo poesía. Los primeros pasan por alto que la profundidad del último Crema no es muy distinta a la del primer C. Tangana (en *Agorazein*, de 2008, se menciona a Sartre y Chéjov del mismo modo que en LO▼E'S, de 2012, se habla de mecánica cuántica y de Aristóteles); y los segundos obvian que algunas de las melodías de *Ego* (2007) son tan buenas como las de *Ídolo* (2017), o viceversa, que la lírica de «Spanish Jigga Freestyle» (2018) no tiene nada que envidiar a la de *Elescrema* (2005)[28].

¿Cómo analizar entonces el paso de Crema a C. Tangana? A mi juicio, la trayectoria musical de Antón Álvarez Alfaro tiene la estructura de una teogonía que se puede dividir en cuatro periodos: un primer momento politeísta, que va desde *Madrid Files* hasta *Septiembre*, en el que los temas principales son los dioses del espacio (la ciudad) y del tiempo (los meses y las estaciones); un segundo momento monoteísta judío, que va desde *Ego* hasta *Agorazein*, en el que Pucho canta a un Dios que comienza afirmando su subjetividad («Yo soy el que soy») y termina purificándose a través de la filosofía helénica; un tercer momento monoteísta cristiano, que va desde *Kind of Red* hasta *Trouble + Presidente*, en el que el verbo se hace carne —la lírica se hace melodía— y el Padre se encarna en el Hijo a través del Espíritu Santo —Crema se convierte en C. Tangana a través del colectivo AGZ—; y, por último, un cuarto momento monoteísta protestante, que va desde «Alligators» hasta el presente, en el que la ética tanganista o tanganiana engarza con el espíritu del capitalismo y comienzan los *beefs* entre la Reforma y la

[28] *By the way*: la única referencia literaria que hay en *Elescrema* es a la saga *Harry Potter* (en el tema «168 horas en mi habitación»). Normal: Antón Álvarez Alfaro hizo ese disco cuando tenía quince años. Éste es el problema de los fundamentalistas del cremismo: que se ven obligados a defender la obra de un quinceañero como el culmen del refinamiento y la sofisticación, a pesar de que sus referencias artísticas y literarias no sean precisamente lo que ellos mismos entienden por «alta cultura».

Contrarreforma (C. Tangana vs. Los Chikos del Maíz, C. Tangana vs. Cecilio G., C. Tangana vs. Yung Beef, etc.).

Así comprendo yo el paso de Crema a C. Tangana: como el paso del Antiguo al Nuevo Testamento («Sonido éxodo, aunque atrás dejé mi génesis», como dice Crema en «De vuelta a las andadas»). Una vez has escuchado a C. Tangana no puedes dejar de ver las profecías y señales que había en Crema acerca de la venida de ese Mesías de la egolatría, la publicidad y el consumismo en que se ha convertido. Véase, por ejemplo, el epígrafe que abre este capítulo, o el diálogo que establece Crema con alguien parecido a C. Tangana en «Soñando con esto»: «Por eso vivo y por eso canto, / por esta mierda cada día me levanto. / Sé que lo tuyo es cuento y va a ser historia. / Siempre acaba siendo con dinero, fama y gloria». Hay canciones de Crema, como por ejemplo «Agorablood», en las que hace una autocrítica de su propia retórica *emo* y pedante similar a la que posteriormente le harán los fanáticos de C. Tangana: «Al mundo se la suda que estés triste, / y a mí me la suda tu rapero favorito / y su manía incomprensible / de escribir como si fuera listo».

El tema en el que mejor se visibiliza esta transición entre Crema y C. Tangana es «Hacer historia», en el que Pucho colabora con una de las figuras más míticas del rap *underground* madrileño: Charlie, de Hijos Bastardos. Lejos de ser una colaboración armoniosa, esta canción muestra la contraposición entre alguien que no quiere cambiar de estilo, aunque ello implique quedarse al margen de la historia (Charlie: «Cambias de plan, / te saltas el guion, tron. / Sí, y casi todo es por tu bien, / y el bien, una invención. [...] Aquí la historia la escribe el que vence; / tú no creo que escribas»), y alguien que piensa que el arte sin capital no es posible y que el arte sin público no vale la pena (Crema: «Tú eres feliz con poco sólo porque no eres pobre. / Hacer historia me mata de hambre / y estoy sediento y loco haciendo eco, / a punto de alcanzar la cumbre como siempre.

/ [...] Dime quiénes, ¿quiénes serán recordados: / tus proyectos vacíos o tus *tags* en los lavabos?»).

El paso de Crema a C. Tangana es, por lo tanto, análogo al paso del judaísmo al cristianismo a través de la filosofía griega. En este tránsito cumplió un papel esencial el colectivo AGZ (abreviatura de «Agorazein», palabra que en griego significa «estar en la plaza» o, literalmente, «placear»). Fieles a ese espíritu callejero/fariseo, el primer álbum de AGZ, *Kind of Red*, intentó recuperar el estilo del rap estadounidense de comienzos de la década de los noventa, aun a sabiendas de que ese Segundo Templo del bombo-y-caja había sido destruido para siempre («*Hip-hop is dead*? Vosotros fuisteis su muerte, / pero aquí nos persigue el pasado como a Brigante. / Con el rosario en el cuello ninguno es fraile», canta Crema en «I Can't Get It Out»). Más allá de esa moda retro, en este disco nos volvemos a encontrar con referencias religiosas que apuntan a la intención de consagrarse a través del dinero («Pero hoy no, / porque oigo: / "In God we trust"; / pero, sin pasta, ¿dónde está su reino?», vuelve a cantar Crema en «Ruidos», unos pocos meses antes de transustanciarse en C. Tangana).

La transustanciación se produjo en el verano de 2011, en el álbum *Agorazein presenta: C. Tangana*, en cuya portada aparece la foto de un niño que corre hacia la orilla del mar. En perfecta consonancia con esa atmósfera veraniega, las bases de ese LP son más *ambient* y más cálidas que las de Crema y, así como Jesús se expresaba mediante parábolas, las letras de C. Tangana comienzan a ser menos explícitas y más evocadoras. Y, del mismo modo que Cristo enfatizaba la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, Pucho subraya la continuidad entre Crema y C. Tangana sampleando esta frase al comienzo de su disco: «I see no changes in the game / as long as blood is blue in my veins». «Y si lo dejé fue porque sois de metal: / reflejáis lo que hay y lo pilláis deformao», dice a continuación el rapero

madrileño en contra de los fariseos y los saduceos del rap español. Pero la relación entre este álbum y el cristianismo no se limita a estos paralelismos. El lenguaje religioso está por todas partes: «*Faithful*: tengo fe en la suerte de mis chicos, / tengo fe en sudar mi desayuno, / sudar por mi comida, cenarme lo que sobre, primo», reza C. Tangana en «Sundays».

Los dos cortes más interesantes de este disco de debut de C. Tangana son «Pibe en la esquina» y «Diez años». En el primero, Pucho describe el viacrucis que ha sido su experiencia laboral como repartidor de publicidad, ofreciendo mercancía en la calle como si fuera un camello o una prostituta: «De mano en mano, / reparte publi, no maría. [...] La esquina enseña, ni juzga ni discrimina. / Blanco, negro, mestizo: la misma disciplina. / [...] Seis mil al año no es *gold chain*. / Pagar su vida es su *top ten*». En la segunda canción, cuenta su vida antes y después de que conociera el rap a la edad de diez años. Nuevamente, sorprenden las referencias cristológicas: «Con siete años cogí un boli, no conocía el rap. / Escribí un cuento sobre ir con mi familia a rezar. / No me ha enseñado nada ver una cruz y un altar, / excepto que amar significa sangrar. / [...] ¿Mi educación? / En el San Viator, / de curas y concertaos; / soy un pijo de mierda, tron».

Ese contraste entre una infancia de niño pijo y una postadolescencia de trabajador precario que sueña con tener éxito y hacerse rico con su música se expresa sobre todo en el videoclip «If She Don't», publicado en septiembre de 2011. En él se establece una contraposición entre la modestia de la vida cotidiana de Pucho (levantarse pronto de la cama, desayunar cereales en un tazón, encender y limpiar una cocina de gas, etc.) y el lujo de las tiendas de joyas, cuyos escaparates mira el rapero, desde la calle, mientras recita, cual Jesucristo en el Gólgota: «La muerte está como está, sí, / pero algo se me muere aquí. / [...] No hay *chance*. / El cielo tan lejos de aquí. / ¿Marcharme? / El cielo tan lejos de mí».

A medio camino entre el pijerío y el precariado, el ascenso de C. Tangana al cielo del hipsterismo no se produjo hasta el año siguiente, cuando publicó el que probablemente sea su mejor disco: LO▼E'S, cuyo título se puede leer alternativamente como «*Love is...*» («El amor es...») o como «Low €'s» («Pocos euros»), sugiriendo de este modo que la relación entre *eros* y don Dinero es de proporción inversa («Afortunado en el juego, desafortunado en amores», que reza el refrán, o, por decirlo en términos bíblicos: «Al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios»). Por lo demás, el triángulo negro invertido es el símbolo con el que en los campos de concentración nazis se marcaba a los «asociales» (discapacitados y vagabundos y mujeres que no encajaban dentro de la idea de la feminidad y de la familia que propugnaba el Tercer Reich: lesbianas y prostitutas, principalmente); símbolo que, desde entonces, ha sido asumido como timbre de honor y de orgullo por parte de ciertos colectivos feministas.

Más allá de estas referencias, *LO▼E'S* sintetiza lo mejor de Crema (las reflexiones profundas, las referencias cultas y las rimas ingeniosas) con lo mejor de C. Tangana (la lírica sugerente, las melodías bailables y los ritmos tranquilos) en un LP que es un género en sí mismo (y que podría bautizarse perfectamente como «chill-hop»). La portada del álbum transmite esa misma serenidad: es una foto en blanco y negro del mar, en cuyo centro se ha impreso un triángulo blanco, una de cuyas puntas toca el horizonte; sobre el horizonte, a la derecha del triángulo, hay una circunferencia negra y, a la izquierda, seis rayitas blancas; formando, de este modo, una cara abstracta que guiña un ojo al espectador (el triángulo es la nariz; la circunferencia, el párpado abierto; y las seis rayitas, el párpado cerrado). Como todos los usuarios de un *smartphone* saben, estos dos últimos símbolos señalizan la tecla para encender o apagar el móvil (la circunferencia) y el icono para acceder al inventario o índice de una aplicación (las seis rayitas). De este

modo, combinando signos analógicos y digitales, el frontis de *LO▼E's* transmite el mismo equilibrio entre el amor y el dinero al que alude su título[29].

Algo similar transmite la fachada de *Trouble + Presidente*, lo último que produjo C. Tangana antes de hacer su reforma protestante y volverse *mainstream*. En ella sale una foto, también en blanco y negro, de la detonación de una bomba atómica. Probablemente sea uno de los tests nucleares que realizaron los estadounidenses en el Pacífico (con todas las connotaciones antimilitaristas que posee el nombre de ese océano). La foto no se ve completa porque encima de ella hay un cuadrado blanco con el nombre del artista, la lista de reproducción del EP, el año de su publicación y la fórmula «AGZ-006» (que indica que estamos ante el sexto título producido por Agorazein desde su constitución como grupo). Estas expresiones están en las cuatro esquinas de una mira telescópica, una de cuyas líneas ha sido sustituida por el símbolo de acceso al inventario que hemos comentado previamente. De este modo tan minimalista, C. Tangana expresa su deseo de ponerse en la mirilla, en la diana de la sociedad contemporánea, asumiendo simbólicamente

[29] A pesar de todas estas referencias, en la entrevista que me concedió a finales de 2017, Pucho declaró que «*LO▼E's* tiene un fallo fundamental: no consigue comunicar nada. Pero yo en su momento no quería... mi intención no era que comunicase mucho, sino hacer toda esa... como inventarme una especie de forma de hablar mía, ¿sabes? Entonces, *LO▼E's* creo que está muy conseguido. Toda mi película, yo lo veía todo clarísimo, y avanzaba, y los resultados que obtenía a nivel musical me costó mucho, pero los iba... Pero tiene un problema fundamental, que es que eso no dice nada, y para mí no llega a comunicar mucho. Es una cuestión de sensaciones, pero son muy pequeñas. Y luego me he dado cuenta de que ahí se rompen muchas cosas, ¿no? Y que sí que necesito, como para valorar algo mío, entender que hay una reacción, ¿sabes?, que genera algo en la otra persona. [...] Yo estoy cada vez más cerrado en la idea de que si eres incapaz de generar algo para un grupo amplio de personas, si necesitas que sean todo gente muy específica que conozca tu obra, o que conozca lo que estás haciendo, o necesitas explicar más de lo que has hecho, el símbolo no funciona, ¿sabes? No es necesario que el símbolo explique necesariamente lo que tú querías decir, no hace falta. Pero sí es necesario que tenga a su alrededor suficientes cosas con sentido y significados que la gente pueda entender para que eso provoque algo» (Ernesto Castro, «C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro», YouTube, 26/11/2017).

uno de los cargos más amados y a la vez odiados del mundo: el de presidente de los Estados Unidos, una de las personas que tiene acceso al botón nuclear que podría destruir el planeta. En la canción de este EP titulada justamente «Presidente», C. Tangana denuncia los abusos del poder político, pero, a diferencia de los raperos virtuosos españoles, lo hace en primera persona:

> Matar a toda esa gente, / yonkis y delincuentes. / Tengo que hacer llamadas, no molestes al presidente. / Mete todo en un sobre, / nunca escribas el nombre. / Pienso fregar la ciudad con sangre de putas, vagos y pobres. / En mármol tallo mi cara. / La prensa chupa mi polla. / La raya se hace delgada. / ¿Quieres cruzarla? / Fin de la historia. / Soy héroe para la patria, / soy patria para mi patria, / soy la puta democracia: / dame una pipa y sal de la sala, / zorra, *get money*.

Cabe recordar que cuando se publicó este tema se acababa de revelar que el entonces presidente de España, Mariano Rajoy, había recibido sobres con dinero negro durante más de diez años, dentro de una trama de corrupción que había financiado ilegalmente a su partido a lo largo de dos décadas. «Presidente» es, por lo tanto, un tema de rap político, pero, frente a los raperos virtuosos españoles, C. Tangana no incurre en el *virtue signaling*, no presenta el mal que se quiere criticar como algo ajeno, sino que lo encarna en su persona a la espera de que el público le critique y, de este modo, complete la obra. Los temas políticos de C. Tangana son interactivos; requieren de la participación del público indignado y ofendidito; están incompletos sin el linchamiento de las redes sociales. Como un *ecce homo*, C. Tangana se sacrifica por nuestro pecado de pensar que nosotros somos unos santos y los demás —los otros— son el infierno[30].

[30] Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, París, Gallimard, 1947.

Como no podía ser de otro modo, *LO▼E's* está trufado de referencias teológicas. En «Fechas» se cita la *Metafísica* de Aristóteles (libro doce, capítulo sexto: donde se habla de Dios como motor inmóvil); en «WRLD» se glosa el *Génesis*, 32:28 (la lucha de Israel contra Dios y los hombres); y en «Buenos tiempos (Judas)» se samplea el insulto que le lanzaron a Bob Dylan cuando presentó en público *Blonde on Blonde*, el álbum con el que comenzó a fusionar el *folk* y el *rock*. «¡Judas!», le llamaron los puristas de ambos géneros. Lo mismo le dijeron a C. Tangana los raperos virtuosos españoles a partir de la publicación de este disco y, sobre todo, dos años después, cuando comenzó su reforma protestante.

5.2. La reforma protestante de AGZ

La reforma protestante de C. Tangana comenzó en marzo de 2014 con «Alligators», un videoclip que parecía un anuncio de Lacoste, ya que en él aparecía el rapero madrileño junto al logo de esa conocida marca textil francesa: un cocodrilo de carne y hueso. Como de costumbre, las *lyrics* están plagadas de referencias religiosas: «Querías ver el día en que impusiera mi ley, / temías que no llegaría por que tanto cambié, / pero me cuesta tan poco devolveros la fe. / Escupo como que algo extraño se revuelve en tu ser. / Sólo vine a por el coco, interprétalo bien. / [...] El poder genera límites, dime qué ves: / un amplio espacio alrededor de donde pisan mis pies. / El mundo gira en torno a ideas deseables; / si crees que no las quieres, muy bien». El título y el *sample* central de esta canción proviene de «Sky's the Limit», el tema de Notorious B.I.G. en el que el rapero afroestadounidense cuenta que, cuando no tenía dinero para comprar prendas de Tiger y Lacoste, se cosía tigres y cocodrilos en las camisetas de marca blanca que sí se

podía costear. Así pues, lejos de fardar de una riqueza que ya se tiene, este videoclip de C. Tangana utiliza las marcas de ropa de manera calvinista, como signo de la salvación y del éxito por venir.

Pero no todo el mundo vio lo mismo en ese vídeo. El Nega, vocalista del grupo de rap político Los Chikos del Maíz, juzgó que C. Tangana había maltratado a un animal salvaje, probablemente drogado o amaestrado a golpe de látigo, para mayor gloria de una multinacional de ropita para niños ricos. Por ese motivo, Los Chikos del Maíz caricaturizaron a C. Tangana en el videoclip de «Tú al gulag y yo a California», en el que sale un pijo, con un jersey sobre los hombros, sosteniendo una tacita de té en una mano y, en la otra, la correa de un cocodrilo de plástico hinchable. La respuesta de C. Tangana fue ir con un amigo a la salida de un concierto para pegarle un puñetazo y un botellazo a El Nega y, a continuación, magnificar la pelea en una canción sintomáticamente nombrada «Nada» («Como cualquier patrón de mierda, / querías lucrarte tú con mi trabajo, y yo no dije nada. / Perfil de pensamiento de izquierda, / que grita la revolución en alto, pero cobra entrada. / Eres la puta de Pablo Iglesias: / estás mordiendo la almohada al poder, sé que te lo tragas. / Yo fui a verte a tu concierto, te di un guantazo sólo a la salida; no dije nada»).

«Nada» forma parte del lanzamiento que hizo famoso a C. Tangana: una recopilación de *remixes* del rapero canadiense Drake, titulada *10/15* por la sencilla razón de que se publicó en octubre de 2015. En esa *mixtape*, C. Tangana buscó descaradamente la fama utilizando los dos temas que más polarización social suelen generar: la violencia, que inclina a las personas a posicionarse a favor o en contra de alguien; y el sexo, que nos inclina a su favor (el amor) y, a la vez, en su contra (los celos). Así pues, si la violencia se exagera en «Nada», el sexo se sugiere en «C.H.I.T.O.», un corte en el que C. Tangana no sólo

no dice chitón sobre sus amoríos, sino que además pide una mano con nombre y apellidos: «Te juré que no lo iba a contar, / pero no aguanto más sin decirlo: / Carlotta Cosials, quiero casarme contigo, / estoy apretando ahí arriba / pa que te lleves el Grammy Latino (Te quiero)». La estrategia de *marketing* fue tan burda como exitosa.

A partir de entonces, C. Tangana empezó a salir en las revistas eróticas (el videoclip de «Lo hace conmigo», en el que el rapero madrileño salía sin camiseta, luciendo bíceps y tableta, se estrenó en la página web de *Interviú*) y en los programas de televisión (Antonio Castelo lo entrevistó en un gimnasio mientras le enseñaba llaves de *jiu-jitsu* «por si acaso hubiera que hacérselas al novio de Carlotta»), así como a vender entradas de conciertos a espuertas (en febrero de 2016, AGZ hizo triple *sold out* en la sala Caracol de Madrid), pero no fue hasta que comenzó su relación con la entonces emergente cantaora de flamenco Rosalía, a mediados de ese mismo año, que C. Tangana se convirtió en *mainstream*. De esa relación salieron dos temas, «Antes de morirme» y «Llámame más tarde», con sus respectivos videoclips. En el primero se copiaba el ejemplo de Drake y Rihanna, que a comienzos de año habían publicado ese himno a la plusvalía laboral y sexual que es «Work». Del mismo modo, Rosalía, en «Antes de morirme», se ufanaba de que «¿Quieres mi tiempo? No tengo más. / Sin ser gitana tengo compás, / tol día *working* sin descansá, / no estoy para nada y no me puedo casar». A lo cual, nuestro pastor calvinista, que sí podía y quería casarse, respondía con unos versos inquietantemente homicidas: «Antes de que muera yo, / le mato a él y a quien venga detrás. / No le temo al dolor, / tengo más cuartao, / desde hace años, pesao, / los voy a aguantar hasta el K.O.».

Al lado de la masculinidad tóxica de «Antes de morirme», «Llámame más tarde» parece casi una canción feminista. En

ella, Rosalía le dice a C. Tangana cosas tan empoderadoras y a la vez desvinculantes como éstas: «No quiero saber con quién vas, / no quiero escuchar si estás mal, / no puedes tratarme como a las demás. / Me gusta cómo miras, de eso dame más. / Quiero que esperes despierto / y que me recojas del concierto. / Menos flores, menos tierno: / pa esa puta mierda ya no tengo tiempo». El videoclip de este tema, que consiste en una captura de pantalla del *smartphone* de Pucho, refuerza este mensaje pseudofeminista al presentar como salvapantallas la foto de un neón con el lema «Support your local girl gang». El videoclip nos lleva a través de las diversas *apps* del móvil, mostrando las redes sociales y las direcciones de contacto de los colaboradores habituales de C. Tangana (sorpresa: prácticamente todos son varones). Así, Pucho entra en SoundCloud y pincha un tema de Alizzz (su *beatmaker*); mira las *stories* en Snapchat de El Guincho (su productor); se escribe por WhatsApp con Kigo (su *manager*); les pone un corazón a las fotos en Instagram de Javier Ruiz (su estilista); y tuitea el verso estrella de «Antes de morirme» con una falta de ortografía tremendamente *millennial* («Antes de que muera yo, pienso follart hasta borrar el límite entre los 2»). Este videoclip no tiene títulos de crédito, pero tampoco los necesita, ya que él mismo es eso: una loa a la visibilidad, un ditirambo al reconocimiento, un encomio del *networking* como única forma de trabajo provechosa en una sociedad tan nepotista y endogámica como la nuestra.

Pero tener muchos amigos también implica granjearse muchos enemigos. El 12 de mayo de 2016 se produjo el segundo y último asalto de la polémica entre C. Tangana y El Nega. Ese día, Los Chikos del Maíz publicaron «Los pollos hermanos», un adelanto de su disco *Trap Mirror* (doble homenaje: por un lado, a *Breaking Bad*, la serie de televisión estadounidense sobre un profesor de química que se tiene que poner a producir metanfetamina para dejarle una herencia a su familia cuando él muera

de cáncer; y, por otro lado, a *Black Mirror*, la serie de televisión británica sobre futuros tecnológicos distópicos no tan lejanos de nuestra experiencia mediática actual). En esa canción, El Nega se burla de la retórica anarcocapitalista y cocainómana del Madrileño («Pide curro en Ciudadanos, no lo descarto: / te van las bolsas y quedar el cuarto») y calificó a algunos de sus seguidores de «cosmopaletos mourinhistas que luchan por la unidad de España»[31]. Y, en respuesta a la acusación de hipocresía de izquierdas y de servilismo con respecto a Podemos, el valenciano sacó la artillería biográfica pesada: «¿Que cobro por entrada? ¡Joder, qué locura! / Lógico: estudiaste en un cole de curas. / El problema es que cobro más que tú y tu grupo juntos. / No mordemos la almohada al poder, / ya somos el poder y punto. / [...] Soy El Nega: hago *hip-hop*, no anuncios de ropa. / Yo soy Nega, no el pagafantas de Carlotta».

La respuesta de C. Tangana no se hizo esperar. A las pocas horas se publicó en el canal de YouTube de AGZ un videoclip pregrabado en el que aparecía C. Tangana haciendo sentadillas y comiendo palomitas de maíz en un lugar que constituye un resumen de la historia de la derecha en nuestro país: la plaza de Castilla de Madrid. Allí está el monumento a José Calvo Sotelo, el diputado de la Segunda República cuyo asesinato fue el *casus belli* del levantamiento militar que condujo a la Guerra Civil; y allí está el obelisco construido con motivo del triple centenario de la institución financiera entonces conocida como Caja Madrid y ahora como Bankia, la principal beneficiaria del rescate de la Unión Europea a los bancos españoles y la protagonista de uno

[31] Dicho sea de paso, a mí sí que me parece una contradicción burlarse de C. Tangana por anarcocapitalista y cocainómano y, en el mismo tema, decir que Walter White es un «referente político» y un «antisistema». Recordemos que el protagonista de *Breaking Bad* se dedica a producir una droga que causa estragos en los barrios de clase trabajadora estadounidense; y lo hace pensando sólo en su familia y, en última instancia, en sí mismo y en su fallida carrera empresarial como químico. ¿Acaso es ese el sistema alternativo por el que Los Chikos del Maíz abogan?

de los mayores escándalos de corrupción recientes (el caso de las tarjetas *black*). Fue allí —en Plaza Castilla, ese lugar donde se puede observar de un vistazo la continuidad histórica de la derecha española, desde el golpe de Estado de 1936 hasta la crisis económica de 2008— donde C. Tangana rodó su contrarréplica a El Nega: «Los txikos de Madriz» (con «a» de anarquía y «tx» aberzale). En ella, C. Tangana se enorgullecía de que AGZ no hubiera firmado un contrato con BOA, la discográfica que publica a Los Chikos del Maíz («Siempre fuimos independientes, nunca el rebaño fue para mí»), y a continuación afirmaba que él hubiera preferido no tener que exponer su privacidad, pero había comprendido que ésa era la única forma de vivir de la música en una sociedad del espectáculo como la nuestra:

> No quiero al personaje, / ni andarme con camuflaje, / que nadie piense su peli: «A ver lo que dice, / a ver lo que hace». / No quiero ese montaje, / no quiero esa partida, / no quiero tanto disfraz / ni tanta fotografía. / [...] No quiero hablar de mi vida, / pero aprendí bien de chico la ley: / no puedo hacerlo escupiendo mentira. / No quiero lucir cara, / no quiero lucir nada. / Sé follarme la fama, / pero nunca duerme en mi cama[32].

[32] Pero ése no fue el final del *beef* entre C. Tangana y El Nega. En marzo de este año 2019, Los Chikos del Maíz publicaron un tema titulado «Valerie Solanas», en el cual reivindicaban a la feminista radical que escribió el *Manifiesto SCUM* y disparó con una pistola a Andy Warhol. Si tenemos en cuenta que un año antes C. Tangana se había identificado plenamente con el rey del arte pop al recitar un pasaje de *Mi filosofía* de Andy Warhol en el vídeo promocional de su disco *Ávida Dollars* (2018), la referencia polémica de este *diss track* de Los Chikos del Maíz estaba clara. Subtitulada «Stop Making Stupid People Famous», esta canción lanza pullas no sólo en contra de C. Tangana, sino, en general, en contra del circo mediático que se ha montado alrededor del trap español: «Hablan del rapero del momento y no hace ni *rap sound*; / es tan sólo otro invento de *PlayGround*, / con poco argumento y mucha pose, / con poco talento, / copiando al yanki que triunfe entonces; / homófobo y racista, / gordófobo y clasista, / con muy poquitos conciertos y mucha revista; / mucho YouTube, / subiendo *nudes*, / fotos en clubes, / fuera de la nube faltan rimas y actitud, ¿ves?». Entre los recados que Los Chikos del Maíz dejan a los medios de comunicación que han creado la moda del trap («Vais a tener que comer muchas pollas en la redacción de *Vice*»), creo reconocer una pullita dirigida a mi persona («Pajillero cuarentón que teoriza trap en *RockDelux*»), que me

Con esta misma conciencia acerca de la vanidad y lo efímero del mundo actual, AGZ publicó a finales de 2016 su disco *Siempre*, en cuya portada aparecía un bodegón moderno, con *smartphones*, lingotes de oro, hamburguesas con patatas, ceniceros, despertadores automáticos y estrellas ninja en vez de los botijos y las frutas del Barroco. El Lamborghini naranja fosforito que salía en el videoclip de promoción de este LP transmitía, a mi juicio, el mismo mensaje: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Contra el Becerro de Oro de la industria musical, AGZ reivindicó su éxodo a través del desierto del *underground:* «Aunque todo este camino sólo haya servido pa volver, / aunque tenga que quemar a cada viejo ídolo al que antes veneré, / aunque todo este camino fuera un espejismo a quien creé, / mañana, cuando salga el sol, serán cien mil pasos en mis pies» («100k pasos»). C. Tangana, el Moisés de este particular pueblo elegido, proclamó haber encontrado la tierra prometida en su propia lengua y verbo: «Cuando esa moda llegue a su fin, / sin teñir tu pelo se vuelva gris, / con la cruz que cargas no seas feliz, / cuando esos *tattoos* borrosos ya no parezca ninguno de ti, / sólo quedará la verdad: / llevo diez años aquí, / follando mujeres acá, / *sipping* botellas aquí, / mirando a tu gente faltar, / mirando a tu odio fracasar; / esa mierda no es pa mí, mi palabra hasta el final».

A pesar de estas alusiones al Antiguo Testamento, y a pesar de la referencia a la patrona católica de México en la canción «Guadalupe», se nota que AGZ es un grupo protestante por su forma de hablar de las mujeres como si fueran brujas a las que hay que quemar en una hoguera. Para muestra, un botón: «Mientras yo pensaba: "Esas putas locas volverán". / Tú dale tiempo y deja que eso / caiga por su propio peso. / Quítate la puñalada, / clávasela en la falda» («Superreservao»); «Tú me

tomo con buen humor, pues yo tengo veintiocho años, no cuarenta, y nunca he escrito en esa revista musical; sobre lo de las pajas prefiero guardar silencio.

odias, pero no lo suficiente. / Siempre fuiste una zorra mala, pero yo más: / para darte celos me acosté con tus amigas. / [...] Siempre me gustó que fueras perra traicionera: / le has hecho creer que ya eres suya, pero qué va. / Yo no estoy pa esas tonterías, / pero pa darte basta con que me lo pidas» («Qué pasará»); «Ojalá contigo no tenga que confirmar toa esa mierda, / ojalá mi colega mate a esa zorra cualquiera» («Mentira»); etc. La periodista cultural Blanca Martínez Gómez (alias H. J. Darger) resumió perfectamente el machismo de AGZ en una frase: «Modernos para el *mainstream*, cuñaos para los modernos»[33].

El miembro de AGZ que en su carrera en solitario mejor ha encarnado este cuñadismo moderno es Sticky M.A. En 2014 publicó el *Chill Trill*, un disco que de alguna forma culminó el estilo *dirty south* que había definido a AGZ en los años anteriores, al mismo tiempo que Sticky M.A. se abría a referencias pop como la «HBO» o «Rihanna» —el título de dos de los temas del EP— y a instrumentos musicales como el Auto-Tune, que ya estaban caracterizando el primer trap español. La portada de ese álbum refleja muy bien el giro protestante que por aquel entonces estaba llevando a cabo, no sólo C. Tangana, sino buena parte de la escena urbana: es un fondo rojo con una serie de dibujos repetidos de alitas de pollo, botellas de Moët, esposas y metralletas, y —en el centro— Sticky M.A. con un gorro de pescador y un vaso de plástico en una mano, haciendo el gesto de los cuernos con la otra.

En su último disco en solitario, *Las pegajosas aventuras de Sticky M.A.* (2018), este miembro de AGZ abandona la vía de las esposas y las metralletas para profundizar en la de las alitas de pollo y las botellas de Moët. La portada del disco es una declaración de intenciones: un dibujo sudoroso y voluptuoso que recuerda por igual al *comix underground* y a *Dragones y mazmorras*,

[33] Blanca Martínez Gómez, «Escuchando el disco de Agorazein con El Guincho», *Vice*, 15/11/2016.

en el que aparece Sticky M.A. vestido de caballero que acaba de matar al dragón y de rescatar a la princesa, empuñando por toda espada un canuto que termina en la boca de esta última (tropo de la dama en apuros + metáfora fálica clásica). Correlativamente, todos los temas de este LP versan sobre las dos efes: fumar y follar, actividad esta última vinculada habitualmente con la posesividad y las relaciones tóxicas. En «Diablo», se equipara tener sexo con mujeres a vender el alma a Mefistófeles y, en «Sweet», Sticky M.A. asegura que «Soy muy dulce y ella es puro caramelo. / Está hablando con otro y yo me celo. / Yo me muero, ese *pussy* yo lo quiero». Sin embargo, de la intersección entre las dos efes o las dos pes (porros y polvos) surgen canciones valientes y sinceras como «SuboX3», en cuyo estribillo Sticky M.A. se pregunta «¿Dónde coño está el papel?», interrogante que lo mismo refiere al papel de liar tabaco que al papel higiénico para hacerse una paja. Adivine el lector a qué se está refiriendo Sticky M.A. cuando dice que «prendo siempre cuando acuesto, / también cuando me levanto, / me sale desde dentro, / como si fuera humo denso, / con los dos ojos en blanco».

Cuando C. Tangana y Sticky M.A. decidieron continuar con sus carreras en solitario, el resto de miembros de AGZ formaron ANTIFAN, un grupo neopunk que ya lleva en el nombre su desprecio a los seguidismos y las modas, empezando por aquella que se formó alrededor de ellos mismos. En palabras de Jerv. AGZ: «Estábamos muy quemados de aguantar a peña en los bolos, de la imagen de AGZ de chavales que son supermajos con la peña cuando la realidad es que me daba bastante asco la mayoría de la gente que nos seguía»[34]. El primer disco de Antifan fue *Un daño* (2017), del cual hicieron sólo un videoclip, que, sin embargo, es lo bastante representativo como para que a partir de él uno pueda imaginarse el contenido del resto de canciones.

[34] Ana Iris Simón, «De Agorazein al post-punk: hablamos con Antifan», *Vice*, 11/04/2019.

El videoclip de «Salí del portal» (una canción con referencias al primer disco de Jerv.AGZ: *All Black*) es un vídeo de animación en el que un niño rata literal —una rata con forma humana— va caminando por la calle e interactuando con los objetos que se encuentra: una botella, y se la bebe; un cigarro, y se lo fuma; una pastilla, y se la toma; un *skater*, y se lo come. En el camino nos encontramos con un ovni haciendo una peineta, un enjambre de moscas, Charles Manson con la esvástica tatuada en la frente, una cucaracha navegando en un barco de papel, un grupo de nudistas tocando la flauta, un cura cristiano adoctrinando a un coro de niños, dos *heavies* que se disparan mientras escuchan a Judas Priest. Por último, el niño rata se mete en una cañería que, vista desde arriba, forma el gesto de «Vete a tomar por culo». Ya saben a qué atenerse los *followers*.

5.3. La construcción del Becerro de Oro

El año 2017 comenzó para C. Tangana con su cara en la portada del suplemento *Tentaciones* del diario *El País* en calidad de «joven promesa del año». El Madrileño cumplió con las expectativas al publicar a mediados de año su *hit* entre *hits*, «Mala mujer», que consiguió el doble Disco de Platino y obtuvo el título de «Canción del verano». En el videoclip, que actualmente tiene casi treinta y cinco millones de reproducciones en YouTube, C. Tangana aparece con una camisa hawaiana abierta, un fino mostacho chicano y unas gafas tintadas de colores extravagantes: una estética que, desde entonces, se ha convertido en la oficial para persuadir al público de que los europeos también pueden ser latinos, de que los españoles también son hispanos. El sonido de «Mala mujer» bebía, sin embargo, de varios continentes y tradiciones musicales. Como proclama pretenciosamente —y

sin saber utilizar el punto y coma— la nota de prensa de este *single*:

> Con una pizca de *afrobeat*, cuarto y mitad de *dancehall* y toda la energía del *dembow* caribeño, C. Tangana nos muestra su rostro más salsero, nocturno y alevoso, con la clara intención de invadir tu pista de baile más cercana. Un impactante golpe de calor sonoro que reúne todo aquello que caracteriza al Pop de este nuevo siglo; irreverente, sexual, urbano, con todo el descaro y la fuerza de la calle, pero a la vez con una incontestable capacidad para generar melodías de las que resulta imposible despegarse[35].

Dejando de lado lo de escribir con mayúscula inicial la palabra «pop», la intención de C. Tangana a la hora de pensar la letra de esta canción era hacer un bolero moderno que abordase de manera distinta, a la altura del siglo XXI, los temas amorosos de toda la vida. Y, efectivamente, en el videoclip de la canción nos encontramos con la misma mierda machista y clerical de siempre: un machito despechado conduce un descapotable por las calles de Ciudad de México mientras bebe de una botella de mezcal y le presenta sus respetos a la Virgen de Guadalupe. La Tonantzin se transforma de repente en la Mala Mujer, con sus ojos en blanco y sus uñas postizas, como insinuando que ésas son las dos únicas formas posibles de feminidad que concibe el patriarcado: o buenas vírgenes o malas putas[36]. La letra de la canción refuerza esta última imagen: «Tú lo que eres es una ladrona, / que me has llevado a la ruina: / te has llevado mi corazón, mi orgullo, mi pasta, mi paz, mi vida. / [...] Mala

[35] Raúl Guillén, «C. Tangana, más latino que nunca en "Mala mujer", su primer *single* para Sony», *JeNeSaisPop*, 26/05/2017.

[36] Cfr. Antonio Escohotado, *Rameras y esposas. Cuatro mitos sobre sexo y deber*, Barcelona, Anagrama, 1993.

mujer, / me han dejado cicatrices por todo mi cuerpo tus uñas de gel».

Cuando entrevisté a Pucho, a finales de 2017, él sostuvo que, con esa última imagen, la de las uñas de gel, buscaba atraer al público travesti y, en general, a todos los que conciban el género como un artificio o una *performance*. Inesperadamente, tuvo éxito. En junio de 2017, un día después del festival Sónar, organizó una fiesta en una tienda de uñas de Barcelona y la anunció a través de una avioneta que remolcó por los aires de la Ciudad Condal un pendón con un mensaje inequívocamente hetero: «A tu novia le gusta C. Tangana». Pese a todo, en esa fiesta actuaron artistas urbanas feministas y/o LGBT como Ms. Nina, BFlecha o Equipo Palomar. Estes últimes se encargaron de hacer el videoclip de «Pop Ur Pussy», un tema de C. Tangana cuya letra podría interpretarse paradójicamente como una apología del feminicidio («Como pa hacerte daño. / Pa que tú me entiendas bien, vida mía: / como un cuchillo atravesando tu piel. / [...] Como queriendo romperte en pedazos, / como un cristal que se quiebra, / como un fuego descontrolado, / como si nuestro tiempo hubiera acabado, / como un loco y desesperado, / como un disparo»); pero que, como por arte de magia, Equipo Palomar convirtió en un videoclip protagonizado por ninfas, hadas y elfas transgénero con el coño a la altura del pecho o en las uñas de la mano. Insisto sobre esta última imagen: un coño dentro de cada una de las cinco uñas de la mano.

El videoclip de «Pop Ur Pussy» se estrenó tres días después de que C. Tangana concediera una estrepitosa —a la par que provocadora— entrevista en la Cadena SER. La periodista propuso hacer la entrevista en la terraza del edificio, jugando a la botella como si fueran adolescentes, y C. Tangana vetó, medio en broma, medio en serio, algunos de los temas que

podían salir a lo largo del juego («Política», «Rosalía», «Trap» y «Fuego y Chinchetas: intentando averiguar qué es el *indie* desde 2016», el anacrónico título de ese *podcast*). Cuando la presentadora del programa le preguntó si él se consideraba machista o feminista, C. Tangana dio la respuesta perfecta con vistas a su próximo videoclip:

—Yo soy transexual.

—Pero no tiene nada que ver —replicó la periodista.

—Ya, pero, dentro de «machista o feminista», que tú me das a elegir, yo te digo que yo soy transexual y que las ideas sobre masculinidad y feminidad que tiene España me comen el coño actualmente; y no voy a entrar en una conversación con la masa.

—O sea: tampoco nos vas a explicar tu opinión sobre el feminismo y el machismo en el mundo del reguetón, por ejemplo.

—No... Espero que me acepten por ser transexual y no tener problemas con eso; pero, por el resto, ellos sabrán lo que hacen.

—Una persona transexual no tiene nada que ver con ser feminista o machista. Nada.

—Bueno, yo creo que sí. Creo que es una idea que tiene que ver con que no hay una dualidad sólo. Y eso tiene que ver con el problema de fondo del machismo y del feminismo[37].

Ésta era la segunda vez en un año que C. Tangana prendía fuego a YouTube y Twitter siguiendo el esquema de la «música política interactiva» que ya vimos cuando hablamos de «Presidente» (provocación ⟶ indignación ⟶ reconciliación). La primera vez que C. Tangana utilizó para su propio beneficio la inquina que se le tenía en las redes sociales fue cuando anunció, a mediados de 2017, que había fichado por Sony; lo hizo con un tema titulado «Espabilao», en cuya portada aparecía un bocata

[37] Cadena SER, «Jugamos a la botella con C. Tangana, nos veta preguntas... ¡y la cosa acaba fatal!», YouTube, 19/06/2017.

con billetes de cien euros a modo de embutido, y cuya letra soltaba zascas como éstos:

> «He firmado el contrato más caro en España de tol gremio. / Yo ya he cumplío tu sueño / y no me ha entrao ni sueño. / Yo aquí estoy de paso, / esto para mí es un juego. / Y me sabe tan bueno, / ver doblegarse al poder me sabe tan bueno. / La hablo de cifras, empujo y la agarro del cuello; / pornografía y dinero: / sé lo que quieren, sé lo que vendo. / [...] Yo no creo en ninguna autoridad, / yo no creo más que en mi libertad. / Ni rey ni patria, yo no tengo na. / Amor y plata: empezamos a hablar. / Si eres puta, sólo pienso en dar; / si quieres guerra, sólo puedo ganar».

«Espabilao», «Mala mujer» y «Pop Ur Pussy» formaron parte del primero álbum que sacó C. Tangana con una multinacional: *Ídolo*. Publicado en septiembre de 2017, este LP marca la secularización de C. Tangana: desaparecen las referencias religiosas y son sustituidas por el culto puro y duro al capital. Como escribió Pucho en YouTube, en la descripción de «Inditex», un tema titulado igual que la empresa textil española conocida en China y en Bangladés, entre otros muchos países del Tercer Mundo, por sus condiciones laborales alienantes y explotadoras:

> Cuando tu entras aquí estás consumiendo el producto que yo ofrezco, cada visita es una consumición. Si los valores o las prácticas del fabricante de este producto no te interesan deberías plantearte no consumirlo. Al hacerlo estás favoreciendo que mis prácticas y mis valores se reproduzcan en el mundo. No vale decir que c. tangana es una lacra para la sociedad y después perrear mala mujer hasta que parta el piso. No vale echarle la culpa a la sociedad porque no te pin-

cha lo que tu quieres, no te hagas la víctima, si no estas de acuerdo con el fabricante no consumas el producto[38].

¿Hasta qué punto esta descripción de YouTube supone la conversión completa y total de Pucho a la ideología (neo)liberal? Pido perdón por citar por extenso la respuesta que él me dio a esta pregunta cuando yo le entrevisté a finales de 2017, pero creo que las palabras que vienen a continuación son la exposición más completa y cabal del pensamiento económico y sociopolítico de C. Tangana hasta la fecha:

Cuanto más grande es el Estado y más grande es el imperio que quiere formar, la caída es más bestia y el dolor es más gordo para la especie. Entonces, desde un punto de vista biológico, yo creo que el ser humano, como un cuerpo —si el ser humano fuese un cuerpo—, tendría que pensar que podemos ir andando poco a poco hasta un momento en el que no nos agredamos a nosotros mismos, ¿sabes? Yo creo que esto pasa por que los individuos cada vez tengan más responsabilidad sobre lo que hacen y deleguen menos. Yo creo que el paso siguiente, no sé hacia dónde, pero el paso siguiente lógico sería que la democracia representativa empezase a dejar de ser menos representativa, y se fuese lo de representativa y se quedase en democracia. Y que todo el mundo entendiese que no todos los individuos de la sociedad son buenos. Y qué pasa con los individuos que no son buenos, porque ellos también participan de las decisiones comunes. Todo esto, ¿sabes? Y que la gente empezase a empoderarse en el sentido de que tú tienes responsabilidad sobre lo que está sucediendo en el mundo. Esto lo pienso totalmente.

Otra cosa: ¿yo pienso que el dinero es el único camino, que el libre mercado es el único camino para la construcción social? ¡No! Y sobre todo pienso que hay una trampa fundamental del liberalismo

[38] C. Tangana, «Inditex (Audio)», YouTube, 06/10/2017.

que es que no le ha dicho al consumidor que él tiene el poder; ha tratado de manejar al consumidor, ¿sabes? De hecho, ha tratado de manejar al consumidor principalmente usurpando el poder político, ¿no?, y siendo el dueño del poder político. O sea, esto es una trampa que te cagas: si nos hemos inventado la publicidad y no hemos explicado a la gente que estamos haciendo publicidad, o sea, ¡qué mierda me estás contando de que la gente es libre! ¡Tú eres un hijo de puta que estás por detrás no sólo del poder delgado éste, que ahí ya es feo, pero es peor la cadena: tú estás manejando al poder delegante, ¿sabes?

No creo en una sociedad neoliberal como la que se pretende, ¿sabes?, no creo en eso. Pero sí que creo —igual que en un momento determinado una persona de paz va a la guerra y se arma— sí que creo que ahora mismo eres imbécil si piensas que sin dinero vas a poder defenderte del dinero. Es imposible, o sea, son flores contra balas, ¿sabes? Y entiendo, como si fueran hippies, que en un momento determinado hacen así [C. Tangana levanta las dos manos en señal de paz], y yo lo entiendo, pero no es mi paso. No considero que eso haya que hacerlo así.

Yo creo que hay un cambio fundamental en el papel del consumidor. Creo que eso es un cambio real que se puede hacer hoy, a día de hoy. Creo que si todas las personas que votan a un partido político tuviesen decisiones —una, una decisión— responsable de consumo —no digo sobre todos los productos, digo sobre uno—; pues, si hay una marca que tiene un valor que aprecias, o que no lo tiene, tener en cuenta y ser consciente de que cada vez que le das dinero estás generando cambios en el mundo; y ya está, creo que podemos partir de ahí. Creo que eso cambiaría enormemente las cosas en el mundo. Si todo el mundo castigase... Solo hace falta una. O sea, yo tengo muchas decisiones de este tipo tomadas, pero una de ellas es que yo no como en el Pans y que hablo a todos mis amigos que el Pans son unos hijos de puta. ¿Por qué? Porque lo he visto por dentro, he visto que son unos hijos de puta, a mí me han hecho la vida imposible y yo

actúo así, ¿sabes? Y a mí me da igual si él me da el mejor servicio en el mejor momento, porque son unos hijos de puta y no quiero que sus valores y su forma de actuar se propaguen en el mundo[39].

Para recalcar esta creencia mágica en el poder del consumidor, que en cierto sentido supone una regresión al paganismo del pensamiento positivo y el *wishfull thinking,* C. Tangana le encargó al escultor Carlos Fernández-Pello que labrase un Becerro de Oro moderno. Fernández-Pello hizo una obra desmontable —igual que la fama— consistente en una estatua de mármol negro, con un cuerpo estilizado de felino y una cabeza deforme, hecha a partir de un tejido arrugado y reluciente, cuyo color —igual que la fama— pasa del dorado al turquesa, y del turquesa al gris, según la luz que le dé. La portada en YouTube de cada uno de los temas que componen *Ídolo* es una foto de esta pieza, que parece la estatuilla de un premio musical, retratada cada vez desde un punto de vista y con unos focos distintos. No en balde, C. Tangana siempre ha dicho que sus discos no son una mera recopilación de *singles,* sino que están unificados por algún concepto y, en este caso, el concepto unificador es el de la construcción del ídolo: lo que experimenta alguien que está alcanzando la celebridad[40]. En palabras del filósofo Ismael Crespo Amine: «Estamos ante el *Parménides* de C. Tangana, pues en este álbum todos los *tracks* son uno y el mismo».

Como confesó C. Tangana en el vídeo promocional del álbum, los temas de *Ídolo* no son sino los descartes, las canciones abortadas y los estribillos malogrados de un LP que él tenía

[39] Ernesto Castro, «C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro», op. cit.

[40] Claro que toda construcción implica una deconstrucción previa o posterior. En mayo de 2018, C. Tangana publicó en su canal de YouTube un vídeo titulado «La destrucción del ídolo» en el que se mostraban imágenes de un concierto en Madrid en el que había repartido billetes falsos de cien dólares, con su cara impresa en ellos y había escenificado su propia muerte a manos de un hombre armado con una pistola justo después de haber gritado al público: «Dios ha muerto» y «Llevo diez años rapeando para llegar hasta aquí hoy y enseñaros cómo matarme» (C. Tangana, «La destrucción del Ídolo (Live in Madrid)», YouTube, 14/05/2018).

pensado producir con Alizzz en 2016 y que se iba a titular *El nuevo pop*. Ese disco nunca se terminó y, en su lugar, nos quedamos con un puñado de cortes fallidos que revelan sintomáticamente la deshumanización de una persona obsesionada con ser siempre el primero[41]. Véase, por ejemplo: «¿Has visto ese caballo ganador? / En la carrera se siente tan solo. / Corriendo sin nadie a su alrededor, / le sabe amargo cuando muerde el oro. / [...] Días se parecen a otros días, / las victorias no cuentan por alegrías. / Adicto a ese sabor amargo en la boca, / ha olvidado todo lo que antes sentía» («Caballo ganador»); «Intoxicao por el poder, / no sé / quién maneja de los dos, / si yo o él; / un talento desperdiciao, / ya ves. / [...] Sé que todo lo que tengo dentro bueno / podría matarme por dinero» («Intoxicao»); «Antes roto que doblarme; / antes que callarme, matarme; / ante el enemigo, sonrío; / antes que lo tuyo, lo mío» («Otro hombre»). Dicho sea de paso, este último tema es una interesante reflexión sobre la competencia y la humillación a otros hombres como algo característico de la masculinidad en que todos hemos sido educados («Mírale a la cara: sólo es otro hombre. / La hoja de un cuchillo puede abrir su carne. / Uno antes que tú ya se folló a su madre. / Si alguien más que yo, entonces yo más que nadie»).

Huelga decir que C. Tangana no se privó de competir y humillar a otros artistas urbanos en su álbum. En el videoclip de «No te pegas», por ejemplo, se evidencia todo el dinero que

[41] Ésta fue la autocrítica que C. Tangana se hizo en la entrevista que me concedió: «Yo creo, sinceramente, que una persona que necesita estar todo el rato exaltando su poder y estar por delante de los demás y hablando sobre lo mucho que él es y tal; si esto fuese una persona hablando y no fuesen canciones, todo el mundo diría que es una persona insegura, todo el mundo diría que qué le pasa a este tío, que qué complejos tiene para estar con esa movida. Y yo creo que eso va en la línea de lo que yo quiero decir sobre el éxito ¿no? O sea, detrás del éxito se esconden todas estas obsesiones, ¿sabes? Es muy difícil triunfar en una sociedad occidental, capitalista, o por lo menos yo lo veo así, es muy difícil triunfar, o llegar a esta figura, sin todas esas cosas obsesivas y oscuras y estar todo el rato en esa rueda. La imagen global es de una persona un poco enfermiza, ¿sabes? Pues ésa es la parte oscura de ser un ídolo. Eso por un lado, y luego hay una parte para mí muy importante que es el falso brillo de la historia» (Ernesto Castro, «C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro», op. cit.).

Sony se ha gastado en C. Tangana —desde una lona publicitaria en la que salen él y dos gatos persas cubriendo el andamio de todo un edificio en plena Gran Vía de Madrid hasta un neón con su nombre y una mulata haciendo *topless* del tamaño de la fachada de un motel de carretera en Las Vegas— mientras el Madrileño se burla de todos esos artistas urbanos que, a pesar de haber hecho «treinta *mixtapes* enteras», sólo se pegan si los pegan. Sólo se hacen famosos si les tiran *beef*.

Kaydy Cain, que a lo largo de su trayectoria musical ha publicado más de un centenar de canciones y varias decenas de discos, se dio por aludido y respondió con un tema titulado «Perdedores del barrio» (en referencia homofónica a su anterior grupo de rap: Corredores de bloque). En el videoclip de ese tema, Kaydy Cain comienza lanzando un *shout out* a Sony y a César Lores, el directivo de ese sello que fichó a PXXR GVNG, y se refiere a C. Tangana con una expresión que desde entonces se ha convertido en un meme: «¿Ídolo de quién? / ¿Por cuánto y cómo? / Loco, te estás quedando loco. / Yo ya he vivido rápido, ahora lo hago poco a poco, / yo sé que te fijas en cómo cago y cómo como». Mientras dice estas frases, Kaydy Cain está sentado en el inodoro de una habitación de hotel, rodeado de media docena de mujeres que se acicalan o le traen fajos de billetes. El vídeo consiste en un plano secuencia en el que se le ve saliendo del cuarto de baño y metiéndose en la cama con ellas. Por si no fuera suficiente el contraste entre la sencillez de este vídeo y la pirotecnia de las producciones audiovisuales de Sony, la letra de este tema contrapone la trayectoria de un niño bien (C. Tangana) con la de un zagal de la calle (Kaydy Cain):

> Déjame darte un consejo: el ego te va a matar. / No eras chulo siendo un niño y lo vas a ser adulto. / La vida da muchas vueltas loco, da muchos sustos. / Tú llevabas uniforme y yo metido en el punto. / [...] Me acuerdo cuando no te vestía nadie, / que tú ibas con la

ropa que te compraba tu madre, / que yo ya llevaba Gucci, ya llevaba Versace; / querías que fuera de tu *team*, pero me daba lache. / [...] Pero no voy a compararme, yo no soy ídolo de nadie; / y si lo soy, de verdad, no lo hice adrede. / Asere, ¿dónde están metidas todas esas mujeres? / En mi cuarto, y mientras los raperos haciendo deberes.

C. Tangana no respondió a Kaydy Cain, pero le dio la razón indirectamente con el siguiente *hit* que publicó, «Llorando en la limo», donde asumía esa relación de proporción inversa entre fama y sexo, entre dinero y amor, que «Perdedores del barrio» había sugerido y que él mismo había expuesto en *LO▼E'S*. La letra no deja margen para dudas: «Hey, perdí mis amigos. / Mírame qué mono llorando en la limo. / Vamos, cantad conmigo: / "Que le jodan al dinero, quiero estar contigo". / Yo estoy enamorao del queso, / pero prefiero un beso, tus besos»[42]. «Llorando en la limo» es el único tema que destaca de *Ávida Dollars*, una *mixtape* cuyo título (el anagrama que hizo André Bretón con las letras de «Salvador Dalí» aludiendo a la obsesión de éste por el dinero) no tiene nada que ver con su portada (un robado de la cara de C. Tangana con los ojos entrecerrados) y menos todavía con sus canciones (hecha cada una por su padre y por su madre: en este disco no hay un solo productor, sino diez; uno por cada *track*).

Lo único que merece la pena comentar de este LP es el vídeo de su campaña publicitaria. En él, un grupo de encapuchados se cubre el rostro con una careta de C. Tangana y llena la ciudad

[42] Éste es el mismo mensaje que transmite Pucho en la que, a mi juicio, es su mejor canción hasta la fecha, «Spanish Jigga Freestyle», donde suelta barras, medio depresivas, medio ególatras, como éstas: «Tu cara en el móvil, fija en la pantalla. / En mi móvil aún quedan dos rayas. / Todo lo que amo se rompe o estalla. / [...] Si lloraste por mí no merezco la pena. / Si hoy me muero, dime: ¿llorarías por mí? / A estas alturas no hace falta mentir, morena, / voy a pudrirme de todas maneras. / [...] Y más solo cuanto más libre, pero ¿qué es una puta raya pa un tigre? / [...] En Nueva York, escupiendo pena a los *yankees*, / detrás del millón y de los diamantes, / olvidaste las cosas más importantes, / ojalá me recuerdes como era antes. / [...] Ya no hay na que hacer, puta, no llores por mí. / Quieren mi cadáver, pero el muerto está aquí».

de carteles de *Ávida Dollars* mientras Pucho canta «Llueve en Madrid» vestido con un chubasquero transparente que parece un condón. Tyler Manson, un comentarista habitual de los vídeos de música urbana española en YouTube, escribió unas palabras que se volvieron virales: «Pues yo lo veo bien, to los cereales tienen su propia mascota... ¿Por qué Durex iba a ser diferente?». Al final del vídeo, C. Tangana forma un *tableau vivant* al detenerse en albornoz delante de una ventana mientras le caen billetes encima y su propia voz en *off* lee este fragmento de Andy Warhol: «El arte de los negocios es el paso que sigue al arte. [...] Durante los años *hippies*, la gente despreció la idea de los negocios; decía: "El dinero es malo", "Trabajar es malo"; pero hacer dinero es un arte, trabajar es un arte, los buenos negocios son las mejores de las artes»[43].

Curiosamente, lo que dice Warhol en la parte de la cita que se salta C. Tangana es que él comenzó como un «artista comercial» y que le gustaría terminar haciendo «arte negocial». Como hemos visto en este capítulo, la trayectoria musical de Antón Álvarez Alfaro tiene la misma estructura que la historia de las religiones, desde el politeísmo hasta la secularización capitalista, pasando por el judaísmo y el cristianismo. Pucho comenzó siendo un músico *underground* y ha terminado dedicándose al arte comercial, pero cabe preguntarse todavía si su música es un buen negocio. Salvo casos puntuales, como «Booty», «Antes de morirme» o «Mala mujer», la cantidad de reproducciones de la mayoría de sus canciones no supera al de artistas urbanos que no cuentan con el apoyo de una multinacional, como Kidd Keo o Rels B El propio C. Tangana lo reconoce en «Tiempo»: «Me da igual los millones que tengas en *plays*; / soy el hombre del año, sé que tos lo veis».

El caso es que nadie puede ser el hombre del año todos los años.

[43] Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 1993.

6. SER O NO SER FEMINISTA

> Me suda la polla lo que tú me digas. / No me hables, me das SIDA. / Vete a la mierda y que Dios te bendiga. / Esto es *trap shit*, pero no soy trapera, / lo juro por tos mis muertos, que Dios no los quiera. / Estoy pensando en billetes, en llenar la nevera. / [...] Estoy hablando con Dios, pero nadie se entera. / Mi futuro está envuelto en el papel de mi cartera.
>
> ALBANY

6.1. *Sad and emo girls*

En diciembre de 2017, Pimp Flaco hizo unas desafortunadas declaraciones en *Los 40 Principales* sobre las mujeres de la escena urbana española. Cuando el presentador de esa emisora de radio le preguntó su opinión acerca de Bad Gyal, el trapero de Badalona respondió lo siguiente: «Bueno, a ver, es como cuando en tu clase hay dos niñas que están buenas, pues... pues son esas dos. Aquí, en España, está una y la otra. Pues, si no petan esas dos, no peta nadie, hermano. Pues, cuando salgan quince niñas más dentro de tres o cuatro años, adiós. Así es la vida,

hermano»[1]. Lo más desafortunado de esas declaraciones —acreedoras del mayor de los *facepalms*— no fue la comparación con las niñas que están buenas en el colegio, como sugiriendo micromachistamente que las traperas españolas son unas ingenuas e infantiles colegialas que han tenido éxito dentro de la industria del espectáculo gracias a su físico antes que a su música; lo más desafortunado fue afirmar que en España, a finales de 2017, sólo había dos artistas urbanas dignas de nota. Una de ellas sería Bad Gyal, ¿y la otra? ¿La Zowi? ¿Somadamantina? ¿Ms. Nina? ¿Chanel? ¿Bea Pelea? ¿La Favi? ¿Blondie? ¿Rakky Ripper? ¿Nathy Peluso? ¿Aleesha? ¿D'Valentina? ¿Albany? Afortunadamente, las artistas urbanas españolas no se cuentan por pares, sino por docenas.

Como ya vimos en el capítulo primero, tal afluencia de las mujeres en la escena urbana española justifica y fundamenta uno de los paralelismos que se pueden establecer entre el punk de los años setenta y el trap de la década de 2010: del mismo modo que el punk rompió con la desigualdad de género implícita en la relación que había entre el *rockstar* y sus *groupies*, y lo hizo, paradójicamente, por la doble vía de afear a los músicos (crestas, imperdibles, tachuelas, etc.) y de virilizar su relación con el público (el pogo como un tipo de baile que no entiende de géneros, sino únicamente de fuerzas y volúmenes). El punk se convirtió de este modo en un género musical en el que las mujeres podían desexualizarse y, de modo análogo, el trap ha permitido que las artistas urbanas se reafirmen en su sexualidad y se reapropien de los descalificativos con los que los raperos se han referido de manera habitual a ellas (*bitch*, puta, *pussy*, *ratchet*, etc.)[2]. Esta estrategia de empoderamiento no deja

[1] *Los 40*, «Pimp Flaco opina sobre C. Tangana», YouTube, 05/12/2017.

[2] Hablando de *groupismo*, no me parece azaroso que Alicia Álvarez Vaquero, la periodista musical que mejor conoce la escena urbana española, hiciera un reportaje sobre la historia de las *groupies* a comienzos de 2014, justo cuando estaba despegando el trap en España. La conclusión a la que llegó Álvarez Vaquero es que «ser *groupie* ya no es lo que era. Las noches

de ser problemática, ya que, por mucho que las mujeres digan que ellas no se hipersexualizan para los hombres, sino para sí mismas, al patriarcado le dan igual tus intenciones: el caso es que la mayoría de las artistas urbanas ofrece en sus vídeos justo lo que los babosos y los pajilleros compulsivos demandan de ellas (mujeres ligeras de ropa moviendo las tetas y el culo). No es de extrañar, por lo tanto, que, cuando se despertó la fiebre del oro por las mal llamadas *trap queens*, a mediados de 2016, y todos los medios de comunicación estaban dispuestos a calificar de «trapera» a cualquiera que no estuviera haciendo música clásica, la primera pregunta que les hacían los periodistas a esas principiantes veinteañeras —con dos o tres temas de reguetón subidos a YouTube— era: «¿Te consideras feminista?»; y, con independencia de cuál fuera su respuesta, titulaban: «Diez razones por las cuales Fulanita de Tal hace el trap más feminista de España (y, si me apuran, del mundo mundial)». Ojalá lo que acabo de escribir fuera una parodia. Por desgracia, como denunció la periodista cultural Blanca Martínez Gómez en un artículo sarcásticamente titulado «Conoce a Blondie, la más divertida y dulce de nuestras *trap queens*»:

---

de furgoneta de ayer son hoy conversaciones en redes sociales. Los besos se han convertido en *retweets*. Los *haters* se han convertido en otra forma de *groupismo*, y las *selfies* de morritos son las nuevas cartas de amor. La política del postureo ha llenado la red de fotos de personas anónimas que quieren aparecer con su artista favorito, pero ya no hay sexo: se ha pasado del "fóllate a tu ídolo", base de la cultura *groupie* de los años setenta, al "fóllate a ti mismo"». Por cierto que la primera vez que Álvarez Vaquero entrevistó a Yung Beef fue para este reportaje, y la forma en que el granadino respondió a las críticas que entonces le hacían los raperos virtuosos no deja de tener su interés: «Es que parece que el rap es su novia y no se la puede tocar. Pues yo a tu novia me la follo si ella quiere y yo quiero». Yung Beef es, como se puede ver, un hombre de consenso; no así Kidd Keo, Kinder Malo o Antonio Castelo, que han sido tachados de acosadores sexuales por haberles dicho cuatro guarradas en las redes sociales a unas chicas que previamente les habían escrito y/o mandado fotos por privado. Su error y su delito fue pensar que ellas querían follar cuando, en realidad, sólo iban a por el *selfie* con el famoso de turno (Cfr. Alicia Álvarez Vaquero, «Las nuevas *groupies*: la adoración a los ídolos de la música más allá del sexo», *PlayGround*, 14/03/2014).

Si el trap es el movimiento *underground* contemporáneo más importante entre los adolescentes, las *trap queens* son el movimiento discursivo más importante entre los periodistas culturales que quieren hablar de adolescentes o volver a serlo, QUÉ SÉ YO. La *trap queen* española ha sido atrapada, estilizada y fagocitada por las revistas de tendencias a una velocidad inhumana, múltiplo de cuatro a la que fue fagocitado el feminismo. El resultado es desastroso: mientras tenemos en el estudio y sacando temas a los traperos españoles, mantenemos a sus homónimas esclavizadas por la prensa a tiro de sesión de fotos y entrevista, sin apenas tiempo para más, creando la necesidad paranoica de estrategia publicitaria presente en sus carreras. Una necesidad de control en cada declaración, vinculada a una penalización mediática instantánea a la que no han sido sometidos los hombres. Por cada paso en falso en la carrera hacia un olimpo del feminismo naíf, hay tropemil insultos a sus espaldas[3].

Contra esta tendencia, la pionera indiscutible del trap en España se ha caracterizado por no haber incurrido en ese tipo de estrategias de promoción social, que son a la vez formas de servidumbre voluntaria. Hablamos de Cristina Rodríguez, conocida primero como «Slim Kawasaki», luego como «Original Brillante» y finalmente como «Somadamantina»[4]. Cuando le preguntaron qué sentía en 2012, al innovar haciendo trap en España, respondió que «soledad total. Que yo recuerde, estaba

[3] Blanca Martínez Gómez, «Conoce a Blondie, la más divertida y dulce de nuestras *trap queens*», *Vice*, 02/08/2016.

[4] Para algunos, Somadamantina no es sólo la primera, sino también la mejor de las traperas españolas. Así lo ha expresado un *youtuber*, de apodo Tyler Durden, que se ha molestado en compilar las quince mejores canciones de esta *trap queen*, comparándola con las demás aspirantes al trono: «¿Bad Gyal? Demasiado prefabricada y *youtuber* para mi gusto. ¿La Zowi? Cada vez que la escucho, me imagino a Janice de *Friends* con Auto-Tune pinchado en vena. ¿Chanel? Los celos de Dos Anjos acabaron con su carrera (o eso se cuenta por ahí). ¿Ms. Nina? Me parece Richard Mangosta en versión tía. ¿Blondie? Morbazo y poco más. Para qué seguir. La corona ya tiene dueña» (Tyler Durden, «Lo mejor de Somadamantina», YouTube, 25/02/2018).

todo el día —más bien la noche— en mi habitación trabajando»[5]. El hecho de que Somadamantina no haya hecho apenas videoclips, y de que en ninguno de ellos prime lo erótico sobre lo irónico, ha acentuado esa soledad, cuya causa última es de carácter psicosomático. Como les dijo a Daniel Madjody y Alicia Álvarez Vaquero cuando fue al programa de YouTube *El Bloque*: «Yo no he estado nunca para hacer música; es algo que me sienta fatal»[6]. Cuando éstos le preguntaron cómo le gustaría ser recordada en el futuro, ella —atacada por la timidez y la modestia— se levantó y los abrazó a los dos a la vez, dando por concluida la sesión de preguntas y respuestas. «Gracias por la entrevista, chicos», les dijo, mientras les daba unas palmaditas en la espalda, con un tono de voz a medio camino entre el recochineo, la gratitud y el *cringe*. Un poco antes, cuando le preguntaron por «Azúcar Glass», su primer videoclip, Somadamantina respondió entre grandes dudas lo siguiente:

> —¿Mi primer videoclip…? Bueno —silencio—, supongo que la mayoría de la gente no es consciente… no sé si se ve o es muy llamativo que… estaba bastante medicada por problemas… hospitalarios. —Silencio—. No sé —silencio—, me mueven las historias de superación y —silencio— no sé cómo arrancar este tema, porque algún día tenía que suceder, de decir algo que no sea —silencio—; que sea otra cosa, en realidad, que… no sé… que la gente se sienta apoyada por… no sé.… no son terapias ni cosas así, sino, bueno, pues… abrirme hacia algo positivo[7].

Este tipo de «problemas hospitalarios» fueron los que mantuvieron a Somadamantina alejada de la música durante buena

[5] Frankie Pizá, «Diseñando la atmósfera: Somadamantina», *TiuMag*, 13/10/2017.
[6] *El Bloque*, «El Bloque 07: Somadamantina ft. Goa & Pochi, Rrucculla, Oddliquor & A. Rock, S. Jeeawock y Virgen Mª», YouTube, 19/12/2018.
[7] Ibíd.

parte de 2016, el año en que los medios de comunicación se obsesionaron con las *trap queens*, de modo que nunca se la invistió con la corona que tanto se merecía. Y cuando regresó con «Hermoso», un videoclip estático en el que se la ve tumbada en una playa como si fuera una sirena, cantando sobre «cuando estaba en el pozo» y sobre «la locura / mezclada con la ternura», ya era demasiado tarde y demasiado experimental para los periodistas de clic fácil. Somadamantina es —en sus propias palabras— «el eslabón perdido o el conejillo de Indias» de la escena urbana española. Cuando regresó, en mayo de 2017, lo primero que publicó en Instagram fue una fotografía con el pie de foto «Os he echado mucho de menos», en referencia a todos los amigos que, en los momentos más duros, no estuvieron a su lado.

> —Y... sí... —comenzó a responder Somadamantina a una pregunta que le había hecho Álvarez Vaquero en *El Bloque* acerca de lo mucho o poco que ella había echado de menos a la música durante el año 2016—, cuesta salir, costó muchísimo salir. Si alguien de aquí me viese en esos momentos... cogiendo un tren... de aquí pa allá, madre mía, no sé, se echarían a llorar, si me quisiesen. Pero, como a mí siempre me ha dado igual... un poco... o sea, que he ido con unas pintas que me ha dado igual todo... pero ahora ya, como me da un poco de... vergüenza ajena a veces, pues ya... No sé qué coño estoy diciendo —Risas del público—. Ya está —Aplausos del público[8].

No hay que desestimar el papel de la inestabilidad psicológica en la vida y obra de Somadamantina, pero tampoco hay que sobrestimarla, como si fuera la única fuente de su talento. Como dijo One Path en un reportaje que hizo Álvarez Vaquero sobre los trastornos mentales en la música urbana: «Creo que la ansiedad, la depresión y cualquier otro trastorno mental son

[8] Ibíd.

una mierda tan grande como cualquier otra enfermedad. A nadie se le ocurriría decir que necesitas tener alergia a los frutos secos o una úlcera para tener experiencias como inspiración para crear»[9]. Además, en el caso de Somadamantina, su talento puede tener múltiples causas. En un momento de la entrevista a *El Bloque*, por ejemplo, Madjody le preguntó: «¿Crees que hay una fascinación prácticamente mística por tu persona?», y ella, en vez de responder, se quedó callada durante un minuto y medio, hasta que el público estalló en una risa nerviosa. Las causas de ese silencio pueden ser varias: desde la propia inestabilidad psicológica hasta una cita a Ludwig Wittgenstein, quien, siguiendo a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa de Jesús, definió «lo místico» como aquello que no se dice, sino que se muestra, y sentenció al final de su *Tractatus logico-philosophicus* que «de lo que no se puede hablar es mejor callarse»[10]. Sea como fuere, se trata de una genialidad por parte de Somadamantina, que yo he homenajeado públicamente en mi canal de YouTube convirtiendo su respuesta en una sesión de ASMR de diez horas en la que, amén de las pausas publicitarias, sólo se oye su silencio en bucle. Un silencio vale más que mil palabras, y el de Somadamantina, a diferencia del de Duchamp, no está sobrevalorado.

Por otro lado, la idea según la cual Somadamantina podría haber citado veladamente a un filósofo no es una sobreinterpretación intelectualoide por mi parte, ya que, cuando le preguntaron por sus influencias, la trapera mencionó a Miguel de Unamuno, Oscar Wilde, Gloria Fuertes, Miguel Hernández, Oriana Fallaci y Platón. Con este bagaje, no debería sorprender a nadie que Somadamantina haya sido capaz de ofrecer una reflexión sobre la relación entre ética y estética tan potente como ésta:

[9] Alicia Álvarez Vaquero, «*I'm So Emo*: la tristeza y la ansiedad más allá de tendencias estéticas», *BeatBurguer*, 27/09/2018.

[10] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2012, § 7.

Vengo de una familia a la que le apasiona el arte: el cine, la arquitectura, la literatura, la pintura, la gastronomía... Pero que todo eso no sirve de nada si no tienes unos buenos valores. Tú puedes tener mucho dinero, vestir de Louis Vuitton, irte a cenar al restaurante del Roca, tener en tu casa un Picasso, ¿me entiendes? Si no eres una buena persona, a mí me da igual que tengas un gusto exquisito[11].

En cuanto a su música, su primer disco, publicado en 2012, se titula *διαμάντι* («diamante» en griego), y su portada es toda una declaración de intenciones acerca de la fusión de géneros musicales que contiene en su interior. En ella aparece la artista con una gema india en la frente, vestida con una gorra yanqui y un velo musulmán, flanqueada por dos tigres blancos, con una catarata al fondo y un enorme diamante negro sobreimpreso. India, Estados Unidos y el mundo islámico: éstas y muchas otras geografías musicales se pueden escuchar en las instrumentales de *διαμάντι*, que junto con *Swangin Ma 84's* (2013) y *Glamour* (2014) componen el tríptico que Somadamantina publicó antes de desaparecer repentinamente a finales de 2015. En la última de estas *mixtapes* nos encontramos con «Twerk», una colaboración con Yung Beef en la que el granadino da una *master class* sobre perreo al mismo tiempo que expone la relación de continuidad que hay entre el *gangsta rap* y el trap: «Si no sabes bailarlo, / mira, así es como se hace: / sólo tienes que escribir mi nombre con tu culo en el aire. / Esto es *gangsta rap* pa que lo bailen las más *bitches*, / hermana, no lo analices».

Además de la fusión de géneros musicales en las instrumentales, una de las características de las canciones que componen el tríptico de Somadamantina es lo que podríamos llamar «la complejidad en la simplicidad lírica», es decir, lo mucho que se esfuerza Somadamantina para que sus rimas, en vez de ser

[11] Alicia Álvarez Vaquero, «Somadamantina: "Es fuerte que te llamen leyenda con veinticinco años"», *BeatBurguer*, 31/08/2017.

ingeniosas e innovadoras, sean lo más redundantes posibles. Esta complejidad en la simplicidad es un elemento distintivo del trap, donde no es inusual que una palabra rime consigo misma («Tu coño es mi droga», de PXXR GVNG, lleva esta lógica a su paroxismo). Sin necesidad de recurrir a ese tipo de repeticiones facilonas, Somadamantina es la maestra absoluta en el arte del pareado simple-pero-complejo. Óiganse a este respecto temazos como «Don't Fock»:

> Cabreo de Pato Donald, / estoy harta del McDonald. / Gorda, / me voy a poner gorda, / me voy a quedar sorda. [...] *In my hood* rezan / el Corán. / Rosales que no se podan. / Que le jodan / al mañana. / Hermana, / te quedas en pana. / En Panamá / juega y gana / un Lamborghini a las cartas. / *Gangsta*, / reza porque la cara no te parta; / porque las piernas no te parta. / Puta, anda aparta, / yo salto más alta. / Bebiendo malta / con Marta. / Amor mío, echándote en falta. / Estoy grande, como una elefanta. / Un tiro a la infanta. [...] Riéndote de las Yonis, / comprando ese poni / y televisiones de Sony. / Allí nunca entra la *police*.

Pura poesía dadaísta, sólo superada por *Spa the Mixtape*, el EP que Cristina Rodríguez publicó a mediados de 2015 bajo el pseudónimo de Slim Kawasaki. En esta *mixtape* se encuentran las canciones más emblemáticas de nuestra *trap queen*, empezando por «Bautizada», en la que expone su obsesión con el ocultismo y la *metempsicosis* («Ya está bautizada / en una religión: / en la orden sagrada / del Priorato de Sion. / El alma no es libre, / el cuerpo es la prisión: / la que hace del mundo / estar en sumisión»); y siguiendo por «Poderosa», en la que repite mántricamente la palabra que da título a la canción («Poderosa, poderosa, podero—») para a continuación demostrar un poderío lírico que, a nuestro juicio, supone la reducción al absurdo del virtuosismo raperil tradicional: «Me siento poderosa, /

como una diosa, / como una ave majestuosa, / suntuosa, / deliciosa, / silenciosa / porque hay mucha envidiosa. / A mi rollo, / tengo rollo, / tú eres un rollo, / te monto el pollo, / comebollos. / Con más cerebro que Mojo Jojo, / Slim Kawasaki está en el rollo». Pero el tema más emblemático de esta *mixtape* es «Femme Fatale», a partir del cual Slim Kawasaki hizo su único videoclip ajustado a las normas no escritas del audiovisual urbano español, entre las cuales se cuenta la obligación de que el montaje sea rápido y las mujeres muestren cacho (en este caso, sale Slim Kawasaki junto a dos amigas —una de ellas, la que posteriormente se dará a conocer en el mundo del reguetón con el pseudónimo de «Bea Pelea»[12]—: las tres generosamente ma-

[12] Hija de una escritora y de un músico (el injustamente olvidado Pablo Bicho), Bea Pelea vivió de niña en México y Guatemala, donde entró en contacto con el reguetón antes de que éste llegase a España y asistió a fiestas indígenas donde las mujeres entraban en trance. Bea Pelea empezó a destacar en la escena urbana española después de aparecer en el primer videoclip de La Zowi («Baby come n get it») y en éste de Somadamantina que estamos comentando. El primer tema de Bea Pelea fue una colaboración con esas «Spice Girls de la música urbana» que son La Zowi y Ms. Nina («Oye papi») y se estrenó defendiéndolo sobre un escenario en una fiesta de Perreo 69 de mediados de 2016. Un año más tarde interpretó en el World Gay Pride de Madrid su primera canción en solitario, «Házmelo otra vez», cuyo polémico videoclip fue retirado de YouTube porque en él aparecía una pelea de gallos. «Algunos no entendieron que más allá de la vertiente animalista, con esas imágenes quizás he querido criticar que mientras las chicas tomamos las primeras filas, los chicos y su *beef* quedan en segundo plano», declaró Bea Pelea. En 2018, publicó su primer y por el momento único disco, *Reggaeton romántico (Vol. 1)*, cuya portada es una *Aufhebung* de la estética choni: en ella aparece Bea Pelea con una chupa de cuero, unos ligueros y unas alas de ángel moradas. El estilo musical de este LP entra dentro de lo que la chilena Tomasa del Real ha llamado «neoperreo», a saber, un tipo de música de baile que pretende ser inclusivo con respecto al colectivo LGBT. Aunque todas las historias de sexo y amor que aparecen en este álbum son netamente heterosexuales, habría que analizar hasta qué punto el uso de la palabra «papi» como coletilla por parte de Bea Pelea implica una deconstrucción de la masculinidad tradicional similar a la que ha realizado La Zowi sobre el término «puta». Sea como fuere, en este álbum nos encontramos con un alegato a favor del poliamor del calado de «A los dos» (ft. Kaydy Cain y El Mini). En palabras de Bea Pelea: «En las canciones siempre se habla del abandono o de la ruptura, pero también está la otra posición: que te gusten dos personas puede pasar, es biológico y es un tema tabú en nuestra sociedad. La gente no es simple, nos cierran en conceptos demasiado básicos y que nos acaban afectando. No vas a ir en contra de ti mismo por unas reglas que te han marcado desde fuera, porque tú vas a seguir sintiendo eso y los que vengan también. Es necesario que no nos autoengañemos y automaltratemos, no sentirse culpable por los

quilladas, embutidas en unos *tops* y unos *leggins*, dando palmas mientras sus caderas hacen girar *hula hoops*, con el cuerpo cubierto de pegatinas y de purpurina). A mí, más que el videoclip, lo que me interesa es la lírica de Cristina Rodríguez, que en «Femme Fatale» resume buena parte de su biografía artística, desde su medicación hasta su vínculo con PXXR GVNG, pasando por la relación de amor-odio que mantiene con ciertos hombres, así como con referentes internacionales del trap hecho por mujeres tales como Kreayshawn:

> Nike ha decidido no denunciarme. / Me vengo con los Pobres, tengo que calmarme. / No quiero más pastillas, sólo hacen que engordarme. / No quiero ni acordarme, tuvieron que sedarme. / Le *fucken* a Kreayshawn si no me quiere contestar. / Te has comprado un vibrador, ya me puedes consolar.

Una artista urbana que ha profundizado en el rollo *sad and emo girl* que se podía intuir debajo del sarcasmo de Somadamantina ha sido La Favi. En sus propias palabras: «Creo que me sale mucho lo melancólico, me gusta lo oscuro, música oscura, música que te hace soltarlo, ¿no?, en vez de sufrir en silencio. Si lo cuentas, pues no te sientes tan mal»[13]. Esta cantante californiana de acento latino y ascendencia medio gallega, medio andaluza, vivió puntualmente en España a mediados de esta década, donde conoció al núcleo irradiador de PXXR GVNG. Como ya comentamos en el capítulo tercero, La Favi se dio a conocer en la primera fiesta Trap Jaus que celebraron los Pobres, sorprendiendo a propios y extraños por su insólita capacidad para entonar y vocalizar dentro de una escena musical regida por el

---

estereotipos de lo que es el bien y el mal, ¡hay grises! Pasa ahora y ha pasado a lo largo de toda la historia, aunque no se visibilice lo suficiente. Pero al final, estás queriendo, no estás matando a alguien» (Aïda Camprubí, «De tequilas con Bea Pelea», *Vice*, 29/12/2017).

[13] Alicia Álvarez Vaquero, «La Favi: "Si no existiera la pureza, el arte no hubiera sobrevivido"», *BeatBurguer*, 26/07/2017.

Auto-Tune y los berridos. El hecho de que La Favi haya estudiado en un conservatorio y mezcle el reguetón con el flamenco la ha convertido en una suerte de «Rosalía buena», cuya bondad principal consiste en no querer apropiarse descaradamente de la tradición musical gitana. Como dijo a mediados de 2018, cuando el debate sobre Rosalía y la apropiación cultural se hallaba en su acmé:

> Creo que cuando se habla de apropiación cultural no es por sólo un peinado, una palabra o un paso de baile, es por una dinámica de poder y un sistema económico que no ha cambiado fundamentalmente en quinientos años y sigue ahora. En los campos y en la frontera, en las ciudades, en su postureo, en su desprecio y arrogancia, se demuestra la perturbadora herencia de los genocidas. No hace tanto tiempo, hace setenta años, nos estaban quemando vivos a judíos y gitanos en Europa, y hay muchas personas hoy en día a quienes les parecería bien hacer lo mismo. No es por hablar mal, pero es la verdad, yo aquí [en Estados Unidos] lo veo a diario, estamos en situación de guerra civil, la gente está armada hasta los dientes y sé que cada día que pasa es una bendición[14].

O, menos dramáticamente, un año antes:

> Creo en la pureza porque, si no existiera la pureza, el arte no hubiera sobrevivido. Si no hubiera personas que cuidan y protegen el arte puro, la esencia... Yo no diría que estoy haciendo flamenco nunca, yo puedo imitarlo o puedo tenerlo en el corazón a través de lo que yo he escuchado, porque yo lo he escuchado desde pequeña, pero no es igual que crecer dentro de la cultura de donde viene, la cultura gitana en particular que es la que lo ha protegido. Y sin esa pureza no existiría ahora. [...] Yo soy parte de la diáspora de las personas que

[14] Ignacio Pato, «La Favi habla con los muertos», *PlayGround*, 24/08/2018.

hemos crecido muy alejadas de nuestras raíces, entonces somos gente que tenemos unas gotitas que nos llegan de ese río y eso es lo que está en mi música. Pero yo les agradezco y les debo todo mi respeto a las personas que protegieron la pureza y la esencia de la cultura[15].

Como ya hemos dicho varias veces a lo largo de este libro, esta pureza flamenca no está reñida ni con el mestizaje ni con la experimentación, de modo que La Favi puede ser todo lo pureta o puritana que quiera con la cultura romaní, al mismo tiempo que su música testimonia una singularísima mezcla de estilos y géneros musicales. Ese *patchwork* cultural se muestra especialmente en su videoclip «Cruisin With U», en el que la californiana aparece leyendo un libro sobre el anarquismo español en su cuarto, en San Francisco, para a continuación subirse a un *low ride* típicamente chicano y encaramarse a lo alto de una colina para cantar su canción, cual folclórica de los años cincuenta, con un micrófono Elvis y una rosa en el pelo.

Tratándose de San Francisco, cuna del Orgullo Gay, y teniendo en cuenta el título del tema, nadie debería sorprenderse por los dobles sentidos *queer* de «Cruisin With U». Éste es un rasgo de buena parte de las canciones de La Favi: el hecho de que sus letras de amor sean *gender neutral* y puedan leerse indistintamente como si se refiriesen a una relación heterosexual, homosexual o *whatever*-sexual. Éste es el caso, por ejemplo, de su colaboración con King Jedet, «Mentiras», en cuyo videoclip aparece este últime metide en la cama tanto con un hombre como con La Favi. La californiana también tiene canciones abiertamente lésbicas, como es el caso de «Controla» —donde se habla de una mujer «blanquita como la coca»— o de «Tú y yo», en la que La Favi le promete a su celosa pareja que «a esa cerda no la doy ni mierda, / ya tú sabes, mami, cero a la izquierda».

[15] Alicia Álvarez Vaquero, «La Favi: "Si no existiera la pureza, el arte no hubiera sobrevivido"», op. cit.

«Tú y yo» y «Controla» son dos de las seis canciones que componen *Reír & llorar* (2017), el primer disco de La Favi. Con una portada en la que aparece la cara de la californiana con los ojos cerrados detrás del velo de rejilla característico de las viudas o de las difuntas, este álbum es una montaña rusa emocional donde caben tanto las sonrisas como las lágrimas. «Al ver que te vas, / no sé si reír o echarme a llorar; / total, qué más da», canta La Favi en la canción que da título a este EP. Por lo demás, en este disco, como en casi todas las obras de la californiana, nos encontramos con múltiples metáforas acuáticas. Así, en «Sirena», la cantante confiesa que le «dan miedo las redes» (¿sociales?) y que quiere «caminar por encima del agua» (¿como Jesucristo?) y ser libre como un «mar eterno». ¿Y quién no?

Relacionado con las declaraciones que hemos citado previamente acerca de la «situación de guerra civil» en la que, según La Favi, se encuentra actualmente Estados Unidos, la californiana ha hecho un disco sobre este tema con la trapera, también californiana, So Icey Trap. Titulado *Better Off Alone* (2019), en el primer corte de este EP, «Amiga», La Favi y So Icey Trap radiografían brillantemente la inseguridad ciudadana que se vive en ese país. «Yo no soy amiga de nadie, / *so* me quiero ir de la calle. / Nunca confío en alguien, / a mí no me gusta enojarme. / *I would never trust no one. / I'd rather stay and have some fun, / cause I refuse to dial 1-1-1. / I wanna live passed young*» («Yo nunca confiaría en nadie. / Preferiría quedarme y pasarlo bien, / pues me niego a llamar al 1-1-1. / Quiero vivir más allá de mi juventud»), canta So Icey Trap en el estribillo. Por su parte, la estrofa de La Favi cuenta la desconsoladora historia de una prostituta: «Me llama por la noche, / me paso por su calle, / sé lo que quiere: / no es amarme, / sólo darme fuerte, azotarme. / Y si le dejo amarrarme, / luego no va a querer, / no va a querer dejarme. / De su mente no puede quitarme. / *Bitch*, no lo hago gratis, tengo hambre».

Éste es, en definitiva, el panorama de desolación —puntuado por ciertos momentos de alegría— que traza La Favi. Pero eso no es nada comparado con el apocalipsis emocional que describe la reina de las *sad and emo girls* (quien, por cierto, comparte con La Favi su gusto por *Yo soy la Juani*, película de la que ya hablamos en el segundo capítulo). Estamos hablando, *natürlich*, de Albany. Desde un punto de vista periodístico, lo interesante de esta cantante de familia gitana y orígenes granadinos es que ha estado subiendo música a internet desde 2015, pero hasta 2017 la prensa musical no comenzó a prestarle atención, lo que quiere decir que se ha pasado la mitad de su carrera musical en la más absoluta sombra mediática, a pesar de que sus temas de entonces eran tan buenos o mejores que los de ahora y se encontraban, además, en perfecta consonancia con la moda del trap. El motivo de este despiste es bien sencillo de explicar: en un mundillo cultureta que se mueve por círculos de amiguetes y por vídeos virales, Albany no tenía relación personal con ninguno de los miembros oficiales de la escena urbana española y no grabó su primer videoclip hasta diciembre de 2017, cuando ya «todo quisqui» la conocía. Las consecuencias de este retraso mediático en términos de público han sido dramáticas: pese a ser probablemente la mejor «trapera» en ejercicio, mientras escribo estas líneas ninguno de sus vídeos tiene más de cien mil reproducciones, y la mayoría languidece por debajo de las diez mil *views*, lo cual significa que Albany tiene tantos visionados en YouTube como yo, con la diferencia de que ella hace canciones populares de tres minutos, y yo, esotéricas clases de filosofía de una hora y media de duración. Algo no está bien en esas cifras, y no son mis números, no, sino el público de la música urbana en España, que les ha cerrado la puerta en las narices a las artistas urbanas que han intentado emerger tras la fiebre de las *trap queens* de 2016. Tómense, por ejemplo, las estadísticas de Goa, un *sad and emo boy* de manual, que en todas y cada

una de sus canciones habla del suicidio y la medicación, y compárense con las estadísticas de Albany, mucho más variada y cañera en su manifestación de estados emocionales depresivos, y se verá de lo que estoy hablando.

Más allá de este retraso periodístico y de esta desigualdad de género, lo fascinante de Albany es su capacidad para describir a las familias desestructuradas por la pobreza y por la masculinidad tóxica, entre muchos otros males sociales. Así, en «Beheaded» escuchamos: «Mama, te quiero, / gracias por to; / no cambiaste el mundo, / pero yo ahora estoy mejor. / Papa, que te follen, / no sé cómo te va, / a mí me da igual; / pero, mira, espero que peor». O, mucho más contundentemente, en «Nadie», en la que probablemente sea la letra más visceral de todo el trap español, que sólo por ese motivo ya merece la pena ser citada de forma extensa:

> De luto vestida, baja a por el pan, / llora en la cola, / pero sonríe a mamá. / Baja las persianas, / no quiere saber más na de nadie; / por mí que se mueran. / Sólo son maniquíes / en la fiesta de disfraces. / Estoy sola en el baño, / las manos llenas de sangre. / Le rezo a Dios / pa no pasar más hambre. / Ya tuve bastante / con haber perdío a mi pare. / Tengo el alma oscura / desde tiempos inmemoriales. / Corriendo cuesta abajo, / y no hay quien nos salve. / He tocao tu puerta, / y no quisiste abrirme. / Con ropa de la iglesia / he tenido que vestirme. / Cambiaste los cubiertos / porque te daba asco / que estuviese en tu mesa / comiendo de tu plato. / Abría los regalos: / era chatarra de la basura. / Y los peces flotando muertos. / Hay bacterias en las columnas / de cada pared de esta puta habitación. / En el juzgao declarando mi hermano, y yo: / «No queremos verlo, / que se pudra en el infierno».

Hablando del infierno, en este videoclip aparece Albany sosteniendo una granada, la fruta otoñal que, según cuenta el

mito, Perséfone tomó cuando fue raptada por Hades, y quedó de este modo vinculada para siempre al averno. Como es sabido, este cuentecito era la explicación mitológica que tenían los griegos para el fenómeno de las estaciones, que ellos explicaban apelando al estado emocional de Deméter, la diosa de la agricultura y madre de Perséfone, que estaría triste durante los seis meses que su hija pasaba en el inframundo con su esposo/raptor (otoño e invierno) y alegre durante el resto del año (primavera y verano). El granado, al fructificar a comienzos de septiembre, sería de este modo el árbol que representaría el paso del verano al otoño, de la alegría a la tristeza, de la cosecha al infierno. Cuento esto para hacer notar que la simbología utilizada por Albany no es arbitraria, sea ella consciente o no de su significado.

«Nadie» se cierra con un comunicado dirigido al resto de artistas urbanos españoles. «Sólo tenéis dinero», les dice Albany, «no sabéis lo que es sufrir de verdad. El dinero no se hace de esa manera, cantando así. ¡Que os follen!». Esta crítica a la opulencia y a la hipocresía de la escena urbana enlaza a la perfección con la defensa del amateurismo que hace la granadina en «Trash Video Rapper», al final de cuyo videoclip se puede leer que «este tema lo ha producido un tío que hace mapas, la que canta no es rapera y el vídeo lo ha hecho uno que no es *filmmaker*». La letra, como suele ser habitual en todas las canciones de Albany, va a degüello: «La vida es una mierda, pienso en na más levantá. / Te parto la cara si nombras a mi mamá. / Yo no estoy loca, lo que estoy es cansá. / Esto no es pa que bailes, / esto es pa que te pegues un tiro. / Estás hablando de calle y no eres un puto mendigo».

Como se puede ver, uno de los elementos característicos de Albany es la forma que tiene de tirarle *beef* a todo el mundo. Siempre se ha dicho que las artistas urbanas españolas apenas hacen uso de la *tiraera* como estrategia de *marketing*, que en el mejor de los casos se contentan con provocar a los machistas y a los clasistas

para que entren en sus vídeos a poner *dislikes* y comentarios negativos, aumentando de ese modo las reproducciones y, por ende, el dinero en publicidad, como hace magistralmente La Zowi. Esa sororidad entre traperas, lejos de beneficiarlas, les impide llegar al público *mainstream*, ese que cree que la cultura consiste en una competición de zascas en las redes sociales. Pues bien, en vez de ser una chica recatada y modosita como las demás, Albany le ha tirado *beef* a prácticamente toda la escena urbana española. Así, en «Who Needs People?» empieza denigrando a Blondie y termina parodiando el discurso putofílico de La Zowi: «Soy lo mejor que vas a escuchar en tu puta vida, / ahora ponte a la Blondie y dime si es mentira. / Soy lo mejor de esta generación perdida, / cojo a tus putas y las pongo en mi esquina. / Tengo muchas putas, puta, soy fariña»[16]. Pero Albany también tiene para repartir

[16] Contextualicemos esta tiraera de Albany a Blondie. Lo primero que hay que decir es que, desde una concepción ortodoxa del trap, según la cual este género musical sólo puede tratar sobre armas y drogas, Blondie es lo más antitrap que puede haber en la escena urbana española. No en balde, la canción con la que destacó se titulaba «Trap», y en ella decía que se estaba metiendo en el trap sin querer y ofrecía una inopinada definición negativa de este género musical: «No voy a decir que muevo kilos y que soy trap, / puta, eso no es trap, / puta, tú no eres trap». Por si fuera poca la heterodoxia, Blondie hizo una versión del videoclip de Yung Beef para la «Intro» de A.D.R.O.M.I.C.F.S. —ese en el que el granadino aparece fumando un porro en primer plano— y, en vez de mantener el tono callejero del original, ella la convirtió en una canción sobre la muerte del amor («Muere»). Para completar la herejía, publicó a mediados de 2017 un disco titulado *Dios salve a la reina*, traduciendo al castellano el título del clásico LP de los Sex Pistols, y, lejos de profundizar en los paralelismos entre el trap y el punk como metamúsicas del neoliberalismo, el contenido de su *mixtape* se limitó a ofrecer cuatro canciones bailables, la más destacable de las cuales, «Una copa con Lil Moss», tiene un videoclip grabado en un sitio tan punki como puede serlo un campo de golf. Hablando de deportes, Blondie ha rodado un videoclip en un gimnasio de artes marciales («Million Dollar Baby») y ha grabado una canción con Afrojuice 195 en la que exclusivamente se habla de jugar al FIFA y ganar la liga (la del fútbol y la del trap). No en balde, la vestimenta habitual de Blondie (zapatillas de *running*, *shorts* deportivos, *crop tops* chandaleros y el pelo recogido dentro de una gorra) encaja perfectamente dentro del llamado «athleisure», es decir, de la fusión entre la estética atlética y la de ocio en un tipo de ropa que genera la sensación de estar trabajando constantemente (para los demás, para ti mismo y/o para tu propio cuerpo). Quizás por ese motivo, Blondie ha sido una de las «trap queens» más solicitadas por la industria audiovisual, actuó en *Quinqui Stars*, de Juan Vicente Córdoba, y puso la banda sonora a la serie de televisión con trazas de música urbana *Boca norte*. Dicho esto, Blondie todavía no ha respondido al *beef* de Albany, quizás porque ya da por respondidos a todos los que quieran

entre los hombres del trap español. En el vídeo de «Canción d mierda» se tachan las fotos de Yung Beef y de Dora Black mientras la granadina, a la que acosaron en el colegio por ser gitana, canta que «ni me gusta Kinder Malo ni me gusta Kinder Bueno. / Yo no como chocolate porque me salen granos, / y ahora está de moda creerse gitano. / Queréis ser diferentes y no estáis innovando». Pero Albany no se limita sólo a atacar a sus colegas de profesión, sino que también humilla con estilo a sus *haters*. Así, en el videoclip de «Para ti, rata», vestida con un albornoz, recién salida de la ducha, se burla de los *trolls* que se las dan de expertos en informática agarrándose una teta («Hackéame ésta») y luego la otra («y ésta también»). Y sigue, aplicando el principio daliniano de que lo importante es que hablen de uno, aunque sea bien:

> Lo siento, lila, yo no voy a volver. / Cómprame *dislikes*, te lo agradeceré. / *Shout out* pa mis *niggas* / y pa mi Vicente. / Que le follen a tu madre / y a la liga también, olé. / [...] Y es que no saben que me hacen un favor: / aunque tú me odies, la que gana soy yo. / Tú tienes tana, yo tengo corazón. / *Fuck* la marihuana, pa ti este temón, mi amor.

A pesar de este descojone, el tema central de la discografía de Albany es la tristeza, como lo indica claramente el hecho de que el título de sus dos primeros discos sea *Sad Volumes I* (2017) y *Who Needs People* (2018), y que en la portada de este último EP aparezca la artista recién suicidada, con una pistola en la mano, un agujero en la sien y la sangre empapando el suelo[17]. Nuevamente,

---

tirar con estos versos de «Estoy pegada»: «Yo empecé sin na, / y si habláis mierda de mí detrás, / no sé, quizás será / que lo mismo te estoy ganando. / Y si crees que tú me puedes sobre un ritmo, / que suelto más de lo mismo, / pues ya me estáis tardando».

[17] En *Sad Volumes I* nos encontramos con otra de esas *lyrics* de Albany que no necesitan comentario o interpretación, ya que ellas mismas se expresan con toda contundencia, reduciendo la labor de la crítica o de la filosofía a nada, a poco menos que un corta y pega. Sin embargo, entiendo que el lector pueda no ser tan entusiasta como yo en lo relativo a la lírica de Albany y que no quiera pasarse varias páginas leyendo sus letras, sin ningún añadido por mi parte, así que voy a limitarme a copiar aquí, en esta humilde y vergonzosa nota a pie de página, la letra

un tema central de estos discos es el amor de madre y el sacar fuerzas de flaqueza ante la adversidad. Así, por ejemplo, en «Una menos»: «Mama, no llores, que te pones mu fea. / Estoy sonriendo sólo pa que tú me veas. / En la boca de esos bobos uno se mea. / Y si el lobo no da, una menos que no quea». Por cierto, que en esa misma canción Albany reelabora la temática trapera tradicional del tráfico de drogas, dándole además una vuelta al *dictum* sartriano de que el infierno son los otros: «Estoy mirando la esquina, vigilando el hambre. / Ellos quieren verte muerto, no tienes que asustarte. / El infierno son los nuestros, me gusta cuando arde. / Duele cuando quema, pero lo llevo en la sangre». Más allá de las referencias a la filosofía o a la delincuencia, la temática principal de la discografía de Albany es, insisto, la tristeza, algo de lo que ella misma es consciente y no está del todo satisfecha. Como dijo en una entrevista concedida en 2017:

> Es una cosa que no me gusta sobre mi música, que la mayoría son letras tristes. No pienso en nadie cuando escribo, sólo en mí, soy bastante egoísta. Es una manera de soltar mis penas y entretenerme a la vez mientras las grabo. Hablo de cosas que he vivido, sentimientos y preocupaciones. Supongo que alguien se sentirá identificado, algo que tampoco es un orgullo. He llegado a llorar escribiendo canciones, y también a partirme de risa. Depende de mi estado emocional a la hora de ponerme a hacer algo. La música triste a mí me relaja, la feliz me hace bailar. El reguetón es como una terapia. Si estás mal ponte un cubata y a Daddy Yankee, verás cómo se te pasa. Este género es

---

de «Angels Protect Me», un *single* previamente subido a YouTube bajo el título de «Sunshine», y que reza así: «Los ángeles me protegen, los demonios me respetan. / Me viste de lejos haciendo la maleta. / No sé si lloraste cuando cerraste la puerta. / Ojo por ojo, / oreja por oreja, / tu vida es el lujo / y encima tienes quejas. / No es un antojo, / pero quiero que te mueras. / Sangre limpia por todo mi baño: / estoy rezando, estoy rezando. / No creo en nadie, aunque les hablo. / Lo limpio, cierro y salgo. / No necesito a nadie en mi vida, / sólo a mí misma. / No sé a qué estás esperando / si sabes que me he ido / y ahora estoy volando / con el corazón dolido / y las manos tiritando».

muy machista, habla de dinero, mujeres y droga. Yo quiero cambiarlo y hablar de otras cosas, pero que se pueda bailar también[18].

Desde entonces, Albany ha hecho algunos temas de reguetón con fines meramente evasivos, tales como «Articuno», en colaboración con Yung Beef, o «Reggeton malautotuneado freestyle», en cuya *intro* la granadina declara que se trata de un tema «para que lo bailes un viernes si estás triste. Y si no tienes amigos para irte de fiesta, píntate un rabo largo y vete tú sola». Ésta es, en resumidas cuentas, la actitud de las *emo and sad girls* de la escena urbana española, que —como reza el título de una *mixtape* de Ms. Nina publicada en mayo de 2019— viven «perreando por fuera y llorando por dentro».

6.2. Putas y/o esposas

Junto con las *sad and emo girls*, en España hay artistas urbanas más ortodoxas y agresivas, que hablan prácticamente de los mismos temas y en los mismos términos que los traperos masculinos más callejeros: armas, drogas y —lo que ha provocado grandes derrames cerebrales en el feminismo abolicionista más biempensante— putas. En 2016, cuando se produjo la fiebre de las *trap queens*, la única que en puridad podía aspirar a ese título, la única que tenía un corpus de temas de trap puro —sin cortar con otros géneros musicales como la *PC Music* de La Zowi, el reguetón de Ms. Nina o el *dancehall* de Bad Gyal— era Chanel[19]. Lo dice ella misma en el *track* inequívocamente titulado

[18] Quique Ramos, «Hablamos con la nueva reina del trap español que aún está por descubrir», *El País*, 19/09/2017.

[19] Cuando digo que La Zowi mezcla el trap con la *PC Music* me estoy refiriendo a su tema «Obra de arte», en el que la granadina aplica tanto Auto-Tune que parece haber inhalado helio. En el videoclip de esa canción aparecen rotando una serie de objetos esculpidos en granito negro que, a mi juicio, simbolizan la muerte (una calavera), el amor (un corazón),

«La corona es mía», en el que disputa el trono a la mismísima reina de España («Yo tengo la corona, / Letizia que se joda»), consciente de las trapacerías que hay que cometer para llegar a lo más alto («Estoy yendo al infierno en primera clase; / no lo impidas, deja que pase; / ya nadie va a poder salvarme») y, no obstante, decidida a reclamar su puesto en la escena urbana española: «*Trap queen* sin miedo a morir, / la corona es mía, yo he de decidir. / Llevo sangre azul desde que nací, / y mi música es un pedazo de mí».

El primer videoclip que subió a YouTube esta cantante de Mallorca, entonces, a comienzos de 2016, con apenas quince años, se titulaba «Gasto billetes», y en él aparecía quemando billetes de quinientos euros y metiendo mano a dos gemelas que bailaban a su lado como podría haberlo hecho cualquier *gangsta*

---

el odio (una metralleta) y la vergüenza (una estatua que manda callar con una mano y señala con la otra hacia abajo). Sobre todos esos iconos cae un chorro de oro líquido que los barniza y los dora: una imagen que, tal y como yo la entiendo, refiere a la forma en que los *objets trouvés* adquieren valor (cultural y económico) en cuanto se invisten como artísticos. A continuación, aparece La Zowi sobre un trono, flanqueada por dos galgos, en el centro de un salón renderizado digitalmente, con paredes de mármol en las que se pueden ver esos mismos objetos dorados a modo de relieves junto al logo de La Vendicion (un diablillo con un tridente y una aureola que sale por patas con una bolsa con el símbolo del dólar en la mano). Mientras, La Zowi canta: «Puta, tengo mucho arte, / tengo tos los trucos pa engatusarte. / *Bitch*, soy una obra de arte, / soy la Mona Lisa fumando tate». En la sección de comentarios de este controvertido videoclip (4.400 *likes* frente a 3.500 *dislikes*), un tal Víctor Arce se queja del machismo y garrulismo de los comentaristas y menciona el nombre clave para comprender este *chef d'œuvre*: «Sois los mismos que se indignaban cuando Marcel Duchamp puso un mingitorio en una galería de arte, pero un siglo después». Efectivamente. En este caso, la vanguardia artística con la que se relaciona esta canción es —insisto— la *PC Music*, esa corriente metamusical anglosajona que a lo largo de la última década ha profundizado en la idea del arte postinternet y transgénero, en el doble sentido de este último término: 1) en un sentido estético, la *PC Music* no pretende ser ni pop ni *witch house* ni nada parecido, sino estar más allá de todo género musical; 2) en un sentido sexual, la *PC music* cuestiona los roles de género establecidos, ya sea a través de la androginia (véase a SOPHIE o a Danny L. Harle), ya sea a través de la hiperfeminización (véase a Hannah Diamond o a QT). Este último camino —el de la hiperfeminización que convierte a la feminidad en una caricatura, de modo análogo a cómo, según Paul B. Preciado, el dildo convierte el pene en una versión beta del objeto fálico que satisface sexualmente a las mujeres— es el camino que sigue La Zowi en «Obra de arte» (cfr. Diego Fraile Gómez, *Videoclips de la era post-internet: el universo de PC Music*, Murcia, CENDEAC, 2018).

rapper de medio pelo. De hecho, el tema fue remixeado a los pocos meses por Ikki, quien —como ya vimos en el capítulo segundo— fue uno de los productores clave en la transición desde el *gangsta rap* al trap, pasando por el *dubstep sui generis*. Con Ikki, por cierto, hizo Chanel un tema, «Conoce al diablo», en el que, justo después de mencionar ese *best seller* de fantasías sexuales tóxicas y abusivas que es *Cincuenta sombras de Grey*, la mallorquina da órdenes a una mujer («Te baño en *champagne*, ponte a bailar, / hazte la cerda, no quiero brindar. / [...] No quiero que hables, tú ponte a bailar»). La portada de este tema, una foto de la *Piedad* de Miguel Ángel Buonarroti, acentúa todavía más la clásica contraposición patriarcal entre la virgen/madre/esposa y la puta/ramera/zorra. Pero esto no es todo. El cénit del machismo dentro de la discografía de Chanel se encuentra en el videoclip de «Sácalo», en el que la cantante secuestra a una mujer, la ata a una silla y la empieza a torturar, arrastrándola del pelo, amedrentándola con un cuchillo de cocina y —lo que es peor— obligándola a beber Jäggermeister. La imagen de la torturada, con los churretones de Jägger que parecen sangre corriendo por el pecho completamente desnudo, salvo por dos cruces de cinta de carrocero sobre los pezones, es de las escenas más duras que ha dado la escena urbana española y, en caso de haberla ofrecido un hombre, con total seguridad se le habría acusado de enaltecimiento del feminicidio. Pero a Chanel se le perdonó eso y mucho más. Incluso —¡el horror, el horror!— no proclamarse feminista:

> No soy feminista, pero considero que he de defender lo mío. Desde pequeña he sufrido la desigualdad en mi vida constantemente, por lo que he tenido que aprender a ser muy fuerte. He visto y vivido el maltrato, y cuando vives ese tipo de cosas tan cerca adquieres otra visión. No soy feminista en el rollo *hippie* que no se ducha y eso; soy más de principios que de ir de estética como todas esas que lo son

de boquita. El rap, tal como es ahora, es algo de hombres. Es obvio. Si ves los temas de todos los *rappers* de USA, verás cómo manejan a las pibas. Aunque sea así, digamos que no me afecta. Quiero romper esquemas, sé las reglas del juego y quiero jugar. Te diría que, para que esto cambie, tendrían que apoyar más a las mujeres que rapean, o que salieran más, pero eso es mentira. La única manera de que esto cambie es que esos chavales que me dicen que me quede en la cocina, o que me follarían, maduraran, hicieran algo con sus vidas: apuntarse a un curso del paro, aumentar su medicación de Prozac, no sé[20].

La segunda canción que publicó la mallorquina fue un contrapunto necesario a ese imaginario tan chulito, chulesco y chuletero. Titulada «Todo se va», la letra de esta canción mostraba el lado vulnerable de la cantante y criticaba la objetualización del cuerpo de las mujeres en la que ella misma había incurrido: «Me encuentro mal y sólo miras mi cuerpo. / Tatuajes en mí: es lo que queda con el tiempo. / [...] Y cuando no te queda nada, empiezas a vivir; / ya no hay gente interesada, sé lo que es sufrir». Es un mensaje muy parecido al que manda Chanel en el tema «Boulevard de sueños rotos» («Talento cambiado por la droga, / nadie te quita el cuello de la soga. / Intentas respirar, pero te ahogas. / Si el problema es por amor, ¿por qué lloras?»), con la diferencia de que, en el videoclip de este último tema, la mallorquina aparece subida a un barco, mientras que, en el de «Todo se va», aparecen planos de ella escribiendo sus *lyrics* a mano en un cuaderno, rehabilitando de este modo la imagen del rapero como escritor y amanuense de sus propias letras (deshabilitada socialmente por la toma de notas rápidas y llenas de erratas en los móviles; actualmente, incluso los poetas recitan sus poemas desde el *smartphone*). Con eso y con todo, la mallorquina encuentra en «Todo se va» un equilibrio perfecto

[20] Quique Ramos, «Hablamos con Tania Chanel, nuestra nueva *trap queen*», *Vice*, 17/03/2016.

entre los tópicos del trap y su propia religiosidad: «Todo desaparece, / el dolor en mí crece. / Por mí no espero que reces, / porque me he criado sola. / Sé que Dios me protege, / como me protege una pistola».

Religiosidad que se muestra sobre todo en «Manita de Fátima», en cuyo videoclip aparece Chanel caminando por los pasillos de la Alhambra, vistiendo el velo musulmán y pidiendo ayuda al amuleto que da título a la canción, mientras las *lyrics* se refieren a algunos de los conflictos internacionales recientes en los que el islam ha tenido un papel («Demonios en mí como en Ruanda, Somalia o Irak: / dame por muerta, pero te engancho como el *crack*»). Hay que recordar que Chanel se ha criado entre Jerez y Argelia, país del que proviene su familia, motivo por el cual ella está tan influida por el rap de Francia, que tanto se ha nutrido musicalmente de su antigua colonia. Huelga decir que Chanel habla árabe a la perfección, como demostró en su colaboración con Khaled, en la que ambos se marcaron varias líneas en su común lengua materna. Y huelga decir también que el *featuring* con Khaled, «No sabéis nada», se produjo en el verano de 2016, cuando el marroquí colaboró con prácticamente todas las artistas urbanas que entonces estaban surgiendo, lo que contribuyó a su visibilidad y consolidación.

A pesar de su variedad y profundidad, o quizás gracias a ellas, Chanel se dio a conocer con una canción que es un ejemplo de la simplicidad-pero-complejidad que hemos comentado antes. Hablo de «Rihanna», una canción en la que prácticamente todos los versos del estribillo culminan con el nombre de pila de la cantante de Barbados, y dio lugar de este modo una rima consonante tan impecable como machacona («Cuento mi dinero, como Rihanna; / hago lo que quiero, como Rihanna; / puedo ser tu droga, puedo ser mala; / un día soy Chanel, otro soy Prada»). Este canto a la emancipación y el empoderamiento femenino se aireó justo en el momento en que el público español

estaba dejando de percibir a estrellas de *R&B* como si fueran despreciables cantantes *mainstream* para empezar a apreciarlas como figuras relevantes y respetables dentro de la música urbana. Y es que, un mes antes de la publicación de la canción de Chanel, Rihanna había sacado a la luz su famosa colaboración con Drake, «Work», a partir de la cual, un mes después, en abril de 2016, Bad Gyal hizo su primer tema, en el que hablaba de conseguir dinero («Pai»: el título de la canción) para gastárselo en porros («hai») y en ropa («un abric guay»): los dos temas centrales de su discografía. Para que el lector se haga cargo de lo lejos que podría haber llegado Chanel de haber seguido con su carrera musical, Bad Gyal se conformó con aparecer de figurante en el penúltimo videoclip de la mallorquina, «Te invito a soñar», tras el cual Chanel sacó una canción con su entonces pareja, Dos Anjos, a través de cuyo canal de YouTube ella había subido hasta entonces todas sus canciones a internet, y, sin previo aviso, se esfumó, hizo una bomba de humo.

La carrera musical de Chanel ha sido la más meteórica y breve de la escena urbana española: apenas medio año, entre febrero y agosto de 2016, que dejó a su paso una veintena de canciones con, en algunos casos, millones de reproducciones en YouTube. *Ubi est* Chanel? La versión oficial es que se marchó a Francia, a trabajar en un Carrefour a las afueras de París, desde donde grabó su último tema *comme il faut*, en colaboración con el trapero francés Niro: una canción titulada «Vamos» (un *ad lib* que Chanel solía utilizar, igual que su paisano Rafa Nadal). Sin embargo, la publicación en junio de 2018, en el canal de YouTube de Dos Anjos, de varias canciones de la mallorquina que no quedaba claro si eran nuevas o antiguas —en las que se podía escuchar «Free Chanel» y la voz de la cantante sonaba como si estuviera hablando por teléfono, con la calidad de sonido propia de los temas grabados por los raperos desde la cárcel— suscitó la hipótesis de

que Chanel se había pasado todo este tiempo encerrada en un centro de menores, teoría de la conspiración perfectamente congruente con su edad y su biografía. Recordemos que el primer concierto de la mallorquina no se pudo celebrar porque estaba en búsqueda y captura por una serie de delitos que había cometido esa misma tarde y la policía fue a arrestarla directamente al *backstage*.

Sea como fuere, la última canción conocida de Chanel se titula «Y si me buscas yo estoy en la calle». En ella suelta dardos en clave que bien podrían estar dirigidos contra sus antiguos *fans*: «Déjalo aquí, / lo prefiero así. / Lo siento por ti, / te he bloqueao. / No me llames más, para mí eres pasao. / La vida que he elegido contigo no va. / Quiero cumplir mis sueños, voy a hacerlos realidad». Seguramente no sea lo que ella quiere decir, pero a mí me gusta especular con que, en una sociedad del espectáculo donde todo el mundo quiere hacerse famoso, el sueño de la que durante seis meses fue la mayor trapera de España, y probablemente de toda la Hispanidad, sea llevar una vida anónima, lejos de los focos. Como ella misma dice en este *track*: «Es mi vida, yo decido, hago lo que quiero. / Baila al ritmo de la calle, aunque no haya dinero. [...] Mi música y yo nacimos en otro planeta. / Y queda Chanel pa rato, quiero que se sepa».

Con Somadamantina fuera de juego y Chanel desaparecida en combate, la única aspirante seria al cargo de *trap queen* en el otoño de 2016 era La Zowi. La granadina se había dado a conocer a finales de 2013 con «Raxeta», un corte publicado bajo el nombre del recién fundado grupo PXXR GVNG. En esta canción, La Zowi comenzó a realizar una labor que ha sido una constante a lo largo de su trayectoria musical: la transvaloración de los términos despectivos utilizados dentro de la escena urbana contra las mujeres. «Ratchet» —que en castellano podría traducirse como «desgraciá»— es la escritura de «wretched» conforme al dialecto de los

guetos de Luisiana. Pues bien, La Zowi se apropia e invierte la carga valorativa de esta palabra al comenzar su canción diciendo «Soy una ratcheta, costuras en las tetas, / que le follen a Rihanna, ésa me come la pepa». Más allá de la referencia a la cantante de Barbados —que, como se puede ver, en 2013 no era un referente respetado dentro de la escena urbana—, lo más interesante de este tema, insisto, es la resignificación del término «ratchet», que en boca de La Zowi deja de connotar un valor negativo y pasa a denotar un hecho neutro. Como ella misma definió célebremente esta palabra: «Una *ratchet* es una chavala de barrio que combina ropa del Bershka con imitaciones de las grandes marcas. Al sentirse excluida en el sistema en el que vive, se preocupa más por tener las uñas bien hechas que por votar en las elecciones»[21].

Lejos de tratarse de una apología de la abstención electoral, lo que hace esta definición es constatar que en nuestra sociedad hay unos estratos sociales, perfectamente definidos en términos de género, generación y clase, que no votan porque no se sienten representados por los partidos políticos. Nos encontramos ante una definición que no es apolítica sino impolítica, entendiendo lo impolítico como el negativo y no como la negación de la política, es decir, como aquello que todavía no ha sido politizado pero que puede serlo en un futuro. La política es a lo impolítico como el acto a la potencia. Un ejemplo perfecto de lo impolítico es justamente el que da La Zowi: las uñas. Si hacemos caso a los marxistas que afirman que el origen de toda explotación económica se encuentra en la división del trabajo en manual e intelectual, entonces tendremos que concluir que no hay nada que exprese mejor la lucha de clases que la manicura. Un trabajador manual no puede pintarse las uñas, no sólo porque los prejuicios machistas y plumófobos propios del heteropatriarcado se lo impidan, sino sobre todo porque él se

[21] Editorial, «Dinero, putas y drogas: La Zowi nos define el trap», *Wag1Mag*, 27/08/2018.

gana la vida con sus manos, porque para él sus manos no son algo estético sino profesional; no para la contemplación, sino para el trabajo. Ahora se entiende por qué, una vez han comenzado a ganarse la vida con su música y han podido dejar sus curros previos, lo primero que han hecho casi todas las artistas urbanas españolas ha sido ponerse unas uñas postizas: porque para ellas es un símbolo de estatus análogo al que suponen los *face tattoos* para los artistas urbanos. En ambos casos, estamos ante un gesto de quema de las naves, de punto de no retorno, de derribo de los puentes que los unían a la precariedad y a la pobreza: a partir de ese momento ya no hay marcha atrás, pues ellos y ellas saben que con esos tatuajes y esas uñas no los volverán a contratar como reponedores o dependientas en un supermercado. Como me dijo Bad Gyal cuando le pregunté, a finales de 2018, a petición popular, cómo hacía para liarse los porros con esas uñas:

> Para mí, poder llevar las uñas tan largas también es un símbolo de que no tengo que usar las manos. O sea, cuando yo trabajaba, no podía llevar estas uñas; me podía hacer las uñas, pero no las podía llevar tan largas. Entonces, también, cuando la gente me pregunta: «¿Cómo haces…?, ¿cómo haces…?, ¿cómo haces…?», es como: yo no tengo que usar las manos, mi trabajo no es un trabajo de… manual. Yo soy artista y me dedico a cantar y, al final, […] necesito las manos en mi día a día, pero no hago esfuerzos con las manos. […] Si puedo llevar las uñas largas es que en realidad no tengo que estar constantemente usando las manos para trabajar[22].

Junto con la palabra «ratchet» y su manicura, otros términos transvalorados por La Zowi han sido todos esos sinónimos que existen para referirse despectivamente a la profesión más

[22] *Vice en Español*, «Ernesto Castro charla con Bad Gyal», YouTube, 20/12/2018.

antigua del mundo. En este sentido, conviene escuchar cortes como «Putas», «Bitch Mode» o «Random Hoe», en los que La Zowi utiliza tales palabritas hasta desgastarles el significado; hasta el punto de que pierden todo sentido y toda referencia, toda connotación y toda denotación; hasta el punto de que se convierten en un conjunto de vocativos que, como los puros fonemas que son, significan lo mismo que las onomatopeyas que tanto abundan en la música urbana (¡prrrt!, ¡skrrrt!, etc.), a saber: nada. El hecho de que en castellano el mayor de los elogios («de puta madre») y el mayor de los insultos («hijo de puta») estén compuestos por el mismo léxico putero-maternal, sólo que alterando levemente el orden de los términos, indica que, efectivamente, «puta» puede ser un término tanto peyorativo como meliorativo según el contexto.

Cuando le preguntaron a La Zowi cuál era su definición de «prostitución», ella dijo que con esa palabra sólo quería designar una forma de poder social, igual que «dinero» refiere a una forma de poder económico: una «puta» es una persona sobre la que tienes poder, del mismo modo que un euro o un dólar comporta cierto poder de compra. Que todas somos putas, que todos nos prostituimos al trabajar meramente a cambio de dinero: ésta es la lección que La Zowi extrae de *Teoría King Kong*, de Virginie Despentes (haya o no leído el libro, eso es lo de menos). Sin embargo, como suele ser habitual con todas las cuestiones vagamente feministas, hay mucha controversia sobre si el uso del término «puta» por parte de La Zowi contribuye o no a la causa de la emancipación de las mujeres. La artivista Yolanda Domínguez respondió en un artículo publicado a comienzos de 2019 que no. A su juicio, La Zowi ofrece una visión del trabajo más antiguo del mundo que, lejos de empoderar a las prostitutas de carne y hueso, que habitualmente sufren abusos que podrían y deberían denunciarse a través de la música, lo que hace es confirmar la sesgada visión de los trabajos

sexuales preferida por el *statu quo* capitalista, patriarcal y mafioso. En palabras de la propia Yolanda Domínguez:

> Asociar la sumisión femenina a la violencia masculina como nueva práctica feminista es la misma estrategia que utiliza el patriarcado patrocinado por L'Oréal para legitimarse: te sometes porque tú lo vales. Su propuesta recuerda mucho a la de Amarna Miller con su porno «feminista», en el que reproduce violaciones a niñas argumentando que, si lo elige libremente y además le pagan por ello, la empodera. Como opción personal, nada que objetar. El problema está en que estas estrellas mediáticas, catapultadas por los medios ávidos de morbo para generar visitas, se convierten rápidamente en referentes para millones de adolescentes que repiten sus mensajes como mantras[23].

No sabemos si para bien o para mal, otra realidad típicamente vinculada con las mujeres que ha sido objeto de reapropiación por parte de La Zowi ha sido el ámbito de los cuidados. Su primera y por el momento única *mixtape* se titula *Ama de casa*, y en su portada aparece ella completamente desnuda, con el pelo tapándole la cara, entre dos churretones de pintura, uno amarillo y otro negro. ¿Acaso estamos ante los colores de la bandera anarcocapitalista? ¿O ante una revisión de la dialéctica del amo y el esclavo desde la perspectiva de la objetualización del cuerpo de las mujeres explotadas y alienadas por las labores reproductivas? Tampoco nos pasemos de listos. Probablemente sólo se trate de un guiño a su experiencia como madre[24]. Y es que, a finales

[23] Yolanda Domínguez, «¿Es "La Zowi" un icono feminista?», *Huffington Post*, 27/01/2019.
[24] Ésta fue la explicación que dio La Zowi cuando le preguntaron por los «códigos» de *Ama de casa*: «Lo que quería expresar con ese título es que lo había hecho desde casa, tranquilamente, y entre otras muchas cosas. Me he currado las canciones más de lo habitual, pero sin pretensiones, simplemente me lo he pasado bien haciéndolo. También que es algo bastante personal, que refleja algunas cosas que pienso, o cómo me siento últimamente. Entonces se me ocurrió lo de ama de casa, que, efectivamente, además tiene ese punto que como que no

de 2015, La Zowi y Yung Beef decidieron tener un niño juntos —al que, como ya vimos en el capítulo tercero, bautizaron Romeo—, y a lo largo del año siguiente, durante los últimos meses de gestación, los granadinos hicieron varias sesiones de fotos mediante las cuales intentaron ofrecer una visión alternativa de la maternidad. Lejos de mostrar a la preñada como una mujer débil y casi enferma, drenada por el *alien* que lleva dentro, esas fotos presentan a una madre fuerte, que afronta el embarazo como una forma de creación artística y biológica entre otras[25]. El diablo está en los detalles. En una de esas fotos aparece La Zowi, de pie, sobre una mesa, mientras Yung Beef, de rodillas, le hace la pedicura. El diablo está en las uñas.

La relación abierta que han mantenido Yung Beef y La Zowi ha provocado muchas jaquecas a los amigos de los compartimentos afectivos estancos. Ambos cantantes han hablado en sus canciones acerca de sus infidelidades (que no deberían serlo dentro de una relación abierta, pero ya se sabe que la gente no es de piedra). Así, unos pocos meses después de trasladarse toda la familia a la capital de España, Yung Beef publicó esa confesión de pecadillos que es «Me perdí en Madrid», en la que el granadino reconoce todo tipo de nocturnas y alevosas aventuras: «Lo siento, mami, soy un chico fácil, / no me quiere parar ningún taxi. / Estoy hablando con *thotties* por el IG, / estoy poniéndome rayas

---

mola, como si eso significara ser una mierda o algo así, pero para el que lo piense es también la ocasión de mostrar que puedes ser y hacer varias cosas a la vez. Tendemos mucho a encasillarnos en algo» (Guillermo Arenas, «La Zowi: "He provocado bastante odio, pero creo que hasta me gusta"», *BeatBurguer*, 04/02/2019).

[25] La Zowi no ha compuesto ninguna canción que verse explícitamente sobre el tema del embarazo, pero se puede interpretar que el *single* «Tú o yo» trata indirectamente sobre esta cuestión. No en balde, en el videoclip de esta canción aparece La Zowi extrayéndose un bebé de juguete de entre los botones de la camisa. Este acto tiene lugar, por cierto, en una suerte de sala de exposiciones, con sus columnas neoclásicas cubiertas por una pared de pladur. De hecho, en un momento del videoclip aparece una instalación que parece del artista *fluxus* Nam June Paik, con cuatro televisores de tubo en modo nieve dentro de una estructura de acero con forma de cruz. En el estribillo, La Zowi repite una y otra vez: «¿Qué vale más: tú vida o la mía?». Que cada quien interprete paranoico-críticamente lo que quiera o pueda.

con su ID. / […] Perdóname, negra, perdóname, / es verdad que lo hicimos, pero no la amé»[26]. El 18 de enero de 2018, el mismo día en que esa canción se colgó en el canal de YouTube de La Vendicion, La Zowi subió al suyo «Llámame», un tema en el que verbalizaba sus celos y su preocupación por las madrugadas de Yung Beef fuera de casa. Siguiendo la estrategia ya analizada de la complejidad en la simplicidad, a lo largo de esta suerte de *beef* amoroso pactado se repite veintiséis veces la frase «Cuando llegues, llámame»: el típico mensaje de voz que una esposa deja en el contestador automático del móvil a un esposo que ha bajado a por tabaco. El videoclip de esta canción mezcla sabiamente la estética de Martin Scorsese (la novia del mafioso que, despechada, coge un paquete de droga y lo tira por el retrete) con la de Pedro Almodóvar (la influencia de *¡Átame!* es pública y notoria desde el título hasta la tipografía de esta obra cumbre de La Zowi). «Todas quieren verte muerto, / quieren cazarte en el huerto / y, cada vez que no has vuelto, / yo en la calle como un gato tuerto», canta la granadina mientras plancha billetes de cincuenta euros sobre el tapete de una mesa de billar. ¡Así cualquiera!

En este punto es importante recordar que el poliamor no consiste en acostarse con muchas personas a la vez, sino en cuestionar la jerarquización de las relaciones personales implícita en la exclusividad sexual propia de la relación monógama tradicional, según la cual la pareja va antes que la familia, la familia antes que los amigos, los amigos antes que los vecinos, los vecinos antes que los compatriotas y los compatriotas antes que el resto de la humanidad[27]. El poliamor —por utilizar la fórmula del existencialismo— es un humanismo en el sentido de que es una llamada a amar a todos los seres humanos por igual. Dicho

[26] Otro *track* en el que Yung Beef habla de la cornamenta de La Zowi es en «Daniela Bregoli», donde hay barras tan duras como éstas: «No me hables de amor, / soy un joseador, / no puedo perder, / *I can't take no lose.* / Mami, soy un jodedor, / voy a chingarme a tu amiga / hasta que sea tu enemiga. / Más dinero, mejores *hoes*: / *I can't fucking feel my soul*».
[27] Brigitte Vasallo, *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, Madrid, La Oveja Negra, 2018.

sea a modo de broma: no es de extrañar que el lema humanista / poliamoroso por excelencia («Hombre soy, nada humano me es ajeno») fuera acuñado por Terencio en una comedia de cornudos titulada *El que se atormenta a sí mismo*. Ahora en serio: el *track* en el que la pareja formada por Yung Beef y La Zowi muestra su lado más poliamoroso es «Mi chulo», en el que ella le dice cosas como las siguientes durante el periodo en que éste fue juzgado por presunta estafa criminal a unos ancianos de Granada: «Él no tiene pistola, pero dispara. / Yo soy la única puta que le carga las balas. / Papito quédate a comerte sofrito. / Vamos a hacerlo y a fumar porritos. / No pienses en el juez, libera el estrés, / tráete a otra puta y lo hacemos los tres. / Yo no necesito un anillo pa ser tu esposa, / tú eres mi papi chulo y yo soy tu chola».

Igual que —como vimos en el capítulo tercero, «*Ready* pa morir», de Yung Beef, fue versionado por el grupo *indie* Los Planetas, los no menos modernos de El Último Vecino hicieron una *cover* de esta canción de La Zowi («Mi chulo»). Cuando el periodista musical Víctor Parkas se propuso reseñar esta nueva sinergia entre la música urbana y los gafapastas, se dio cuenta de lo distintos que eran los comentarios que la gente dejaba en el canal de YouTube de los versionadores y en el de la versionada: a ellos los elogiaban diciéndoles cosas como «olé vuestra polla», «jefada del quince» o «sois los putos amos», mientras que a ella le soltaban perlas del tipo «estarás buena, pero musicalmente das asco» o «un mono tirándose pedos es más música que esto». Hemos llegado a una cuestión decisiva dentro de la recepción que ha tenido la música urbana en España: la misoginia y el clasismo con el que la gente se ha enfrentado a las sedicientes *trap queens*. Si el público *mainstream* está perfectamente cómodo con que los raperos afroestadounidenses hablen sobre *guns, drugs and bitchies*, pero no soporta que sus homólogos españoles mencionen siquiera las armas, las drogas o las putas, en el caso de las artistas urbanas nos encontramos, además, con el machismo

y el elitismo más descarados. En la mayor parte de los casos, estos prejuicios se esconden detrás de la máscara del intelectualismo postirónico, como cuando, desde las páginas de la revista *JotDown*, el periodista cultural Diego Cuevas bromea acerca de «Baby come n get it»: «El logro de la Zowie es cantar en uno de los lenguajes más difíciles de aprender, aquel que se sitúa por encima del alemán y por debajo del *furbish*: el suyo propio»[28]. O como dice un tal Jorge Hernández en la sección de comentarios a «Bitch Mode»: «Preciosa y grandilocuente canción que tiene referencias claras de Valle-Inclán y el esperpento. Increible estética y gran metáfora sobre la inmigración. Entendí todo. Un saludo LaZowi y tome mi "Me gusta", espero que siga rimando con esa prosa excelsa susurrada por los mismos querubines»[29].

Pero también hay que reconocer que a La Zowi le va la caña. Así, cuando este año fue al programa de televisión *La Resistencia*, en vez de presentarse como una entrevistada afable y cercana, predispuesta para responder a las preguntas de David Broncano, la granadina comenzó la entrevista criticando la imagen

[28] Diego Cuevas, «Violencia lírica: edición en español», *JotDown*, 16/09/2016.

[29] Este comentario tiene actualmente mil me gustas y cincuenta y ocho respuestas, pero no todas son positivas. Uno que se hace llamar Tipo De Incógnito le replica, con sesenta y nueve *likes*, lo siguiente: «Te quieres hacer el gracioso y no llegas ni. [sic] Dani Rovira chaval. Sólo confundir prosa con verso ya dice mucho de ti». Aquí, como sucede siempre en internet, se cumple implacablemente la ley de Skitt, según la cual, cualquiera que intente corregir a otra persona sobre cuestiones lingüísticas está condenado a cometer algún error del mismo tipo. Aprovechándolo, Jorge Hernández contrataca: «Te quieres hacer el listo y no llegas ni al coeficiente intelectual medio. Sólo con confundir una puta broma con creerte que lo digo para creerme hiper mega gracioso y que soy el nuevo humorista español dice ya mucho de ti. Ya que quieres escribir bien no confundas el "." con la "a" que te quedas corto compadre. Un saludo» (105 pulgares hacia arriba). Pero Tipo de Incógnito no se da por vencido: «Quizás me equivoqué porque escribía en el móvil, cosas del s. XXI, no sé si sabrás diferenciar errata de error, como no tener ni puta idea de quién es Valle Inclán o qué es internet y cuáles son las consecuencias de publicar un comentario. Si no te crees gracioso no sé para qué comentas, ¿quieres justificar o dar validez de alguna forma a tu vida? Muy bien, corrige mi errata y sitúate al nivel del corrector ortográfico. / Por cierto, en español no se utilizan las dobles comillas sin haber agotado la recursividad de las comillas españolas, ya que te quieres poner digno a corregir erratas, corrígete eso que obviamente no es una errata». Algún día habrá que escribir un ensayo sobre la lógica autorreplicante de las redes sociales.

que desde ese *late night show* se quería ofrecer de la música urbana. «Os habéis vestido todos de raperos de hace quince años», les echó en cara al humorista Ricardo Castella y al *beatboxer* conocido como «Grisom»: los dos encargados de poner música al programa, uno de los cuales se había encasquetado una gorra plana ladeada, mientras el otro iba vestido con una sudadera ancha blanca y un gorro alto rojo (es decir, como un gnomo). Pero no eran quince sino veinte los años que habían pasado desde la publicación de «Still D.R.E.», el tema que pincharon Grisom y Castella para dar la bienvenida a La Zowi al escenario. Más adelante, Broncano se quejó de lo bajito que hablaba y de lo mandona que era la granadina, reproduciendo de este modo dos tópicos machistas: por un lado, que las mujeres hablan por encima de los hombres con su voz aguda y chillona (cuando lo normal es lo opuesto, que sean ellos quienes las interrumpan a ellas para mansplicarles lo que ya saben); y, por otro lado, que las mujeres hablan por debajo o por detrás de los hombres, a sus espaldas, con sus chismes y sus rumores (cuando lo normal es que sean ellos los que las releguen a ellas a esa posición de retaguardia). El hecho de que estos dos lugares comunes se contradigan entre sí ilustra cómo la ideología de género realmente existente (el machismo) atiende a razones que la razón ignora.

Pero la entrevista en *La Resistencia* no se quedó ahí. A continuación se proyectó el videoclip de «Putas», una versión en castellano de «Moonlight» en el que la palabra «puta» se dice cincuenta y cinco veces, y —en vez de pararse a analizar la relación entre el *track* original de XXXTentacion y el *remix* de La Zowi— Broncano, con su habitual sentido del humor para niños rata de doce años, se dedicó a hacer bromas sobre el hecho de que se hubiera mentado la profesión más antigua del mundo. «Es que sois muy antiguos en la tele», protestó La Zowi. «Bueno, lo de las putas moderno tampoco es», se la devolvió Capella. La postentrevista languideció y se embarró durante los siguientes

diez minutos, encallando en las típicas preguntas *random* de Broncano («¿Te gusta algún río?»; «¿Cuánto crédito te queda en la cuenta de BiciMad?»; etc.), hasta que subió al escenario La Goony Chonga, una artista urbana nacida en Los Ángeles con la que La Zowi ha publicado recientemente el tema «Pussy Poppin». La estampa de La Goony Chonga y La Zowi sentadas en el sofá de *La Resistencia* era formidable, pues ambas arrastraban unos enormes pendientes de aro (una, con forma de matrícula de Mercedes; la otra, con un perturbador número cinco en su centro). Sin embargo, en vez de preguntarles por lo importante, David Broncano se quedó de pie «para darle dinamismo al programa» y se aprovechó de los nervios o del escaso manejo del castellano de la californiana para reírse de ella:

—Durante este tiempo que has estado aquí pensando, ¿has pensado cómo acabar la entrevista? —preguntó pérfidamente Broncano—. ¿Has pensado algo guapo?
—No he pensado nada —respondió con candidez La Goony Chonga—, estoy viviendo en el momento.
—Vale, ¿y en este momento?
—Y, en este momento, estoy aquí.
—¿Quieres hacer o decir algo para acabar la entrevista? [...]
—¡Ay, no sé! ¡Pregúntame algo!
—¿De geografía?
—¿Mi... discografía?[30]

En fin, la postentrevista terminó bochornosamente con Broncano calzándose una versión física de esas gafas de sol pixeladas que en internet denotan que la persona sobre cuyos ojos descienden lentamente a ritmo de Snoop Dogg es «el puto amo» o lleva una «thug life». Resulta muy fácil criticar a Broncano

[30] *La Resistencia* en Movistar+, «Entrevista a La Zowi», YouTube, 22/01/2019.

como si fuera un señor Burns que se acaba de poner el gorro de Jimbo —el meme de *Los Simpson* con el que en la web se indica que alguien muy mayor se quiere hacer pasar por más joven de lo que es— ignorando u olvidando que, *de re*, Broncano es un *millennial* (nació en 1984, el primer año a partir del cual se empieza a contar esa generación) y que, *de dicto*, él ha sido una de las *celebrities* españolas que más ha enarbolado la bandera del *millennialismo*. Como bien dijo La Zowi, su diferencia con los realizadores de *La Resistencia* no es generacional, sino discursiva y mediática: «Aunque yo les atacara un poco con lo de la edad, me doy cuenta de que lo que más nos separa parece que es otra cosa, el lenguaje. Yo conozco a gente de sesenta años con la que puedo hablar durante horas sobre lo que hago y lo que me rodea. Pero no sé, el mundo de la tele a mí es que se me escapa un poco, ya te digo es algo que no entiendo muy bien, así que mira, no me extraña que ellos a mí tampoco»[31]. Y es que el trap, entendido como metamúsica de la crisis, es sólo uno de entre los múltiples discursos e ideologías que pugnan por ser hegemónicos dentro de la Generación Y.

6.3. *Latin queens*

El tercer y último arquetipo de artista urbana que me gustaría analizar en este capítulo es el de la *latin queen*, es decir, el de aquella artista urbana que, a pesar de tener la nacionalidad española y haber desarrollado la mayor parte de su carrera musical en España, es tomada por el público o los medios de comunicación por una extranjera, ya sea por su estilo musical o por su acento[32]. El paradigma de este último caso es Nathy Peluso,

[31] Guillermo Arenas, «La Zowi: "He provocado bastante odio, pero creo que hasta me gusta"», op. cit.

[32] Aunque, por razones de espacio, en esta sección sobre las *latin queens* sólo vamos a hablar

nacida en Luján (Argentina), pero criada en Almería desde los diez años. Recientemente acudió al programa de talentos *Fama, ¡a bailar!*, donde, rodeada por los concursantes, sentados en semicírculo por el suelo como si fueran pastorcillos alrededor de Jesucristo, uno de ellos le preguntó lo siguiente a la Mesías: «Porque tú no eres de España, ¿no? Entonces, ¿qué pasó?, o sea, ¿qué te dio la oportunidad de abrirte internacionalmente?, ¿qué pasó para que se te pudiera conocer fuera de tu país?»[33]. Y ella, en vez de contestar que habían sido sus padres los que la habían traído a España cuando era una niña, siguió a piñón fijo con el

---

de Nathy Peluso, conviene tener en cuenta y dedicarle al menos una nota a pie de página a Ms. Nina. Nacida Jorgelina Andrea Torres, esta argentina afincada en Motril (Granada) se dio a conocer en el mundillo del arte contemporáneo con sus *collages* y videoclips a medio camino entre el *pop art*, el *vaporwave* y la *PC Music*. Ms. Nina ha expuesto la versión analógica de su *net art* en lugares como el Espacio Ananas o la Fresh Gallery (este último espacio regentado a la sazón por la transgénero argentina Topacio Fresh, buena amiga y colaboradora de Alaska; he aquí otro punto de contacto entre la Movida Madrileña y la escena urbana actual). Es difícil decir cuál fue el primer gran *track* de Ms. Nina, ya que en su canal de YouTube se pueden encontrar *covers*, *mashups* y vídeos de gatos que se remontan hasta 2007. El hecho de que Ms. Nina no haya borrado ninguna de esas cintas caseras —incluidos unos videoclips loquísimos de Yung Beef como «Cute» o «Guacamolly», que son el colmo del delirio netartístico— demuestra lo poco interesada que está en crear la ilusión retrospectiva de «haberse labrado una carrera musical». Éste ha sido, *de facto*, el principal lema que ha proclamado a los cuatro vientos Ms. Nina y su neoperreo: baila como quieras, come cuanto quieras, folla con quien quieras... haz lo que quieras con tu vida y no te preocupes de lo que opinen los demás. Para más inri, la primera canción que grabó Ms. Nina, a mediados de 2014, junto con Ikki y La Favi bajo el nombre de «Criolla Bonita», se titula «Pesao» y está dirigido a los pajilleros de la indignación que pierden el tiempo hateando por las redes sociales: «En el internet siempre hay algún colgao. / ¿Por qué me llamas por el chat? Eres muy pesao. / Tomando codeína, tú te crees que has follao, / si todo el barrio sabe que tú eres un cagao». A todo esto, Ikki también produjo el *single* más conocido de Ms. Nina: «Chic», un corte hecho *ex professo* para el anuncio de una *app* de compraventa de ropa cuyo eslogan publicitario («Hazme una rebajita»; «Claro que sí, guapi») se volvió viral a comienzos de 2016. Pero la verdadera notoriedad de Ms. Nina llegó a partir del año siguiente, gracias sobre todo a sus colaboraciones con King Jedet y a las instrumentales de Beauty Brain («Tu sicaria», «Traketeo», «Rico rico», etc.). Con King Jedet concibió Ms. Nina el equivalente *queer* a «El rey soy yo» de C. Tangana. Me refiero a «Reinas», una canción tan panmonárquica como feminista, cuyo estribillo proclama que todas las mujeres tienen derecho a la corona. «Todas somos reinas, / no importa de dónde vengas, / venga, baila con nosotras. / Si no te gusto, ¿pa qué molestas?», cantan Ms. Nina y King Jedet en esta canción, en cuyo videoclip se muestran todo tipo de cuerpos y géneros dentro del paraguas LGBT.

[33] *Fama a bailar* de Movistar+, «¿Quién es realmente Nathy Peluso?», YouTube, 25/02/2019.

discurso de autoayuda con el que había respondido a todas las preguntas anteriores —el discurso de que todo lo que conseguimos en la vida se lo debemos a lo mucho que creemos en nosotros mismos— y respondió como la Ungida que era: «Fui yo; fui yo, porque sé que pude como...»; y entonces se vino abajo: «Yo vine de chiquita acá. Yo vine como a los diez años. Estuve por varios lados, rodando por España»; y entonces se vino de nuevo arriba: «Y poco a poco fui construyéndome, hasta el punto de que varios factores, viste, como rompecabezas que coinciden y todo funciona, y la gente te empieza a escuchar. Pero todo viene de mí, de mi confianza [...]. Resumiéndolo: como que todo parte de uno, porque uno lo proyecta, ¿no?»[34].

No.

No fueron unas declaraciones aisladas. Cuando Nathy Peluso hizo su primera gira por Argentina, en marzo de 2018, el presentador de *Damn!*, un programa de radio especializado en música urbana, le preguntó cuál era, a su juicio, la causa de su éxito; y ella, ni corta ni perezosa, respondió que «el universo, realmente, porque siempre he creído que lo que yo estoy haciendo es algo que el mundo tiene planificado para mí, realmente, porque siempre todos los caminos me han llevado al mismo lugar: a la música. [...] Yo sé que voy a tocar para muchísima gente y sé que tengo una misión importante, y me encanta decirlo, ¿sabés? [...] Yo sé que esto lo hago bien y sé que éste es mi destino y es mi laburo y es lo que tengo que hacer, voy a ir a *full*. [...] Yo creo que visualizando todo eso, y luchando por ello, uno consigue (obviamente, si tenés el don)»[35]. Es decir, que Nathy Peluso no sólo piensa que basta con creer en uno mismo para tener éxito —lo cual no deja de ser una ilusión retrospectiva: todos los que tienen éxito *creyeron* en sí mismos, pero no todos los que creen en sí mismos *tendrán* éxito; y, además, el éxito de uno

[34] Ibíd.
[35] *Damn!*, «Nathy Peluso: entrevista completa en *Damn!*», YouTube, 27/03/2018.

depende más de las creencias ajenas que de las propias: si los demás creen que no has tenido éxito, da igual lo que tú creas—; Nathy Peluso, insisto, no sólo cree en esta ilusión retrospectiva de «la creencia en uno mismo», funcional en última instancia para el mantenimiento del sistema capitalista, sino que además cree en la ilusión prospectiva del «destino cósmico», lo cual ya entra en el terreno del bocachanclismo y la pseudociencia.

Un punto de contacto posible entre estas dos ilusiones es el mito del yo interior, la idea de que la biografía de una persona consiste en el desenvolvimiento de una identidad oculta y preestablecida a la que hay que ser fiel o hacer caso. Nathy Peluso no sólo cree tener una, sino múltiples Natalias interiores, como les dijo a los pastorcillos de *Fama, ¡a bailar!*: «Me doy cuenta de que como que todos tenemos como muchas vidas: las que vamos como abandonando de alguna manera o reviviendo, reformulando. Siempre está ahí, esas Nathis están ahí, porque te acompañan continuamente, pero como que van creciendo otras, van mamando de esas antiguas, pero van evolucionando. Es muy interesante el encontrarse dentro de esta Natalia que es adulta ahora, que se enfrenta a un montón de cosas, de presiones, de cuestiones, ¿no?, gigantes, y cómo me intento reunir con esa Nathy más chiquita y decir: "Y ¿cómo lo haría ella?", ¿no?»[36]. Por si fuera poco, Nathy Peluso cree que el objetivo de su música es hacer que su público reconecte con esa suerte de Espíritus Santos individuales, con esa especie de Providencias personalizadas. Como dijo en *On da Road*, un minidocumental que publicó a mediados de 2018 acerca de sus recientes giras por España y Latinoamérica:

> Entonces, también me inspira mucho eso, el poder mostrar en la gente su raíz, el poder reconectarla con su interior para que descubra,

[36] *Fama a bailar* de Movistar+, «¿Quién es realmente Nathy Peluso?», op. cit.

realmente, y agarre fuerza y coraje para, realmente, hacer lo que quiera. [...] Es algo muy importante que yo creo que a veces consigo, que es el establecer nexos de la gente con su propia alma, con mi música o simplemente con mi puesta en escena[37].

O como dijo en una entrevista que concedió a *El País* por esas mismas fechas:

Yo creo que la gente conecta conmigo porque soy sincera, porque mi propuesta musical sale puramente desde el corazón y no hay ninguna pretensión más que brindar a mi público música de calidad que los haga sentir. Es un lazo hermoso el que creo con mi público porque estoy haciendo mi música y, a la vez, estoy identificándome con ellos en algo tan hermoso como es la humanidad y la sinceridad y... la igualdad[38].

Pero al final resulta que ese yo interior es menos interior y profundo, más exterior y superficial de lo que parecía. Cuando le preguntaron cuál sería la asignatura que ella introduciría, si fuera ministra de Educación, en el plan de estudios obligatorios español, Nathy Peluso respondió que una de expresión corporal y teatro físico. Eso fue lo que ella estudió en la Universidad Rey Juan Carlos después de haber practicado gimnasia rítmica durante nueve años y de haber abandonado su carrera de Comunicación Audiovisual en Murcia. Según Nathy Peluso, el teatro físico te enseña a encarnar tu propio cuerpo como si fueras un recién nacido, te ayuda a reconectar con el niño que habita dentro de ti. Es decir, que para Nathy Peluso la clave para la naturalidad es la *performance*. Percíbase la paradoja de que la

[37] Nathy Peluso, *On da Road*, YouTube, 06/09/2018.
[38] *El País*, «Entrevista a Nathy Peluso: todo sobre *La sandunguera*», YouTube, 15/06/2018.

mejor forma de ser uno mismo consista en interpretar un papel de teatro (físico o no)[39].

De facto, la estética de Nathy Peluso es de lo más teatral y artificial que se puede encontrar en la escena urbana española. La argentina se suele subir a los escenarios disfrazada de cantante de *soul* de los años cincuenta o de bailarina de salsa de los años ochenta; ella misma habla de Nathy Peluso en tercera persona, como si fuera un personaje o una diva, a la que en sus momentos más inspirados denomina «la sandunguera»[40]. Hasta aquí, nada nuevo; sólo está siguiendo la manía de los creadores de contenido de internet (*youtubers*, *twitter warriors*, *it girls*, etc.) de considerar que su imagen digital es una máscara, como si nuestro carácter público no determinase tanto o más nuestra identidad personal que nuestra conducta privada. Lo distintivo de Nathy Peluso no es eso, sino ese acento nasal que pone al cantar: un cóctel de su propio deje lunfardo-alicantino mezclado con la forma en que los rumanos pronuncian el castellano, o los chicanos el *spanglish*. Un acento que Nathy Peluso enfatiza todavía más en sus entrevistas, hasta el punto de convertirse en una caricatura de los tonos de voz caribeños. Un acento que, en la entrevista que concedió a *Vodafone yu*, el presentador calificó como natural de «Nathyland» y ella misma bautizó como «el sandungueo»[41].

[39] Para leer una crítica del uso pedagógico del teatro físico y de la danza, cfr. Cristina Morales, *Lectura fácil*, Barcelona, Anagrama, 2018.

[40] Nathy Peluso ha dicho que ella se apropia del imaginario de las divas para darle un toque de humanidad, para mostrar que las divas también son imperfectas y se equivocan, pero que, a pesar de todo, el divismo es algo que «se lleva por dentro». ¡Qué manía con los interiores tiene esta chica! Ahora en serio: es cierto que Nathy Peluso ha mostrado las dos caras que implica ser una estrella. Si, por un lado, en «Alabame», la argentina juega con la homofonía que existe en el verbo «alabar» conjugado en forma imperativa y el nombre del estado norteamericano del que proviene buena parte de la música que a ella más le ha influido (Alabama, cuna del *jazz* y del *blues*), y mostró de este modo el lado bueno de la angustia de las influencias, en «Estoy triste», el tema que da inicio e imagen a *La sandunguera*, Nathy Peluso muestra cómo las divas también sufren y lloran. ¡Como si no lo supiéramos de antemano!

[41] Cfr. *Vodafone yu*, «Nathy Peluso: "Estoy hasta las bolas de los pelotudos"», YouTube, 18/10/2017.

Sin embargo, como subrayaron algunos comentaristas en YouTube cuando se publicó la canción titulada precisamente «La sandunguera», ni siquiera ese acento es original de Nathy Peluso, sino que en los años noventa ya había una rapera boricua llamada Hurricane G. que cantaba exactamente igual[42]. Ante la avalancha de acusaciones de plagio, Nathy Peluso admitió haber escuchado «El barrio», la canción de Hurricane G. con la que se comparaba a «La sandunguera». Según la argentina, «dio la casualidad de que nuestros timbres coincidían. Reconozco que el salero también es parecido, pero si fuera una inspiración no tendría ningún problema en admitirlo. Soy consciente del talento que tengo y no me hace falta copiar a nadie»[43]. Después de haber escuchado varias veces ambos temas, yo creo que no se puede acusar a Nathy Peluso de imitación deliberada, pero también creo que el hecho de que se produzcan estas coincidencias desmonta el aura de originalidad y de vanguardia de la que se quiere revestir la argentina. En el campo del arte, lo que no es tradición es plagio, y resulta curioso cómo los artistas que más

[42] Subrayando de nuevo las conexiones entre la música urbana y la política española a lo largo de la crisis, Alan Queipo —el periodista musical que se hizo eco de las acusaciones de plagio que se estaban vertiendo en la sección de comentarios de «La sandunguera»— le puso a su artículo el título de «El máster en la URJC de Nathy Peluso se llama Hurricane G.», haciendo de este modo una referencia al escándalo que se había producido a mediados de 2018 cuando se descubrió que la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid había expedido títulos de máster a políticos del PP y del PSOE a cambio de oscuros favores administrativos. El hecho de que Nathy Peluso hubiera estudiado teatro físico justo en esa universidad fue una feliz coincidencia que, además de inspirar el paralelismo de Alan Queipo, permitió al periodista cultural Víctor Parkas hacer el siguiente comentario, también con un cierto regusto académico o universitario: «En pleno debate sobre la apropiación cultural al calor de los dos últimos *singles* de Rosalía, "La sandunguera" presenta, frente a "El barrio", muchas más capas de controversia de las que ofrecen productos como "Malamente" o "Pienso en tu mirá" —tantas como las que diferencian un hurto con violencia de un préstamo bibliotecario que jamás piensas devolver—» (Víctor Parkas, «El temilla latino: los parecidos razonables entre Nathy Peluso y Hurricane G», *PlayGround*, 27/07/2018; cfr. Alan Queipo, «El máster en la URJC de Nathy Peluso se llama Hurricane G», *NoTodo*, 11/04/2018).

[43] Manu Piñón, «Nathy Peluso: "Soy consciente del talento que tengo y no me hace falta copiar a nadie"», *Vanity Fair*, 08/06/2018.

se esfuerzan por expresar su identidad individual e irrepetible, su yo interior, son los que más se parecen entre sí[44].

Por desgracia, en vez de desmontar la tóxica retórica del genio creador, en vez de recordarle que incluso las obras de arte más novedosas y rupturistas caen dentro de alguna etiqueta o arquetipo, la mayoría de los entrevistadores con los que se ha topado Nathy Peluso hasta la fecha han dado alas a su ideología romántica. Así, cuando fue entrevistada por la revista cultural *PlayGround*, la primera pregunta que le hizo la periodista consistió básicamente en elogiar su presunta destrucción de ciertos estereotipos femeninos: «Yo la primera vez que vi un par de videoclips tuyos pensé: "Ojalá yo con quince años, en lugar de estar viendo a una Britney Spears, hubiese visto a una Nathy Peluso". [...] Porque creo que las que hemos nacido o nos hemos criado en los noventa hemos tenido unos ideales de feminidad, de belleza y demás muy prefabricados y muy malsanos»[45]. Aquí yo quisiera romper una lanza —valga la redundancia— en favor de Britney Spears, ya que fue justamente lo prefabricada que estaba su imagen lo que volvió tan elocuente y revelador acerca del mundo en que vivimos el momento en que se derrumbó a base de raparse el pelo al cero, liarse a paraguazos con un periodista y provocar uno de los primeros memes de la Web 2.0 («Leave Britney alone»). Además, es injusto comparar a la Nathy

[44] A todo esto, pese a que prácticamente nadie la conocía en España hasta el *affair* Nathy Peluso y pese a no haber publicado ninguna canción en los últimos veinte años, Hurricane G. actuó en el Primavera Sound de 2019 junto con Tony Touch, un DJ reguetonero que también había dejado de producir hace más de un decenio. En concreto, actuaron en el escenario comisariado por Yung Beef. Desde la página web del festival se defendió este ejercicio archivístico como «un acto de justicia poética: la MC y el productor lo vieron primero hace más de dos décadas». De este modo, si el Primavera Sound era tradicionalmente el festival *vintage* al que iban los modernos para escuchar a grupos *indies* reunificados o refundados con miembros de casi medio siglo de edad, la edición de 2019, anunciada como «the new normal», sigue siendo una cita eminentemente *retro* y viejuna, con cuarentones como Nas, Ivy Queen o Gangsta Boo, sólo que ahora para los *parvenus* y los *revivals* de la música urbana.

[45] *PlayGround*, «Nathy Peluso: la cantante que cosecha *fans* más allá de la música», YouTube, 07/06/2018.

Peluso de la década de 2010 con la Britney Spears de los noventa, como si esta última no hubiera sobrevivido a aquel fatídico 2007, pues los artistas se parecen menos a sí mismos que a su época. En uno de sus últimos *hits* producidos en esta década, «Work Bitch», Britney Spears habla del trabajo como única clave del éxito, y da la casualidad de que, bajo su imagen de mujer no prefabricada ni malsana, Nathy Peluso reproduce ese mismo discurso *workahólico*, y añadió sus propios tópicos sobre el Eterno Femenino. Como dijo ante las cámaras de *PlayGround*:

> Si me ves por la calle y estoy hecha mierda es porque estoy *fucking* currando todo el día para que seas feliz escuchando mi música, y me parece superlindo estar hecha mierda porque soy humana, me gusta reafirmarme como humana, como animal, como fruto de la tierra, y me gusta reafirmarme como imperfecta. Eso, para mí, me hace más perfecta aún ante los ojos de mis seguidores. Me hace más fuerte, más valiente, y me hace una mujer muy valiosa[46].

Dejando de lado el hecho de que, saltándose todas las normas de la modestia y la cortesía, sea ella misma la que se llame valiente y valiosa, ¿puede haber algo más estereotipado que la imagen de la mujer latina como un «animal» y un «fruto de la tierra»? Bueno, tengo que reconocer que esta pregunta es algo retórica y capciosa, ya que Nathy Peluso no reconoce ninguna diferencia de género o nacionalidad/etnia, de modo que, cuando ella dice reafirmarse como «humana», lo que está diciendo es que todos los seres humanos somos animales y frutos de la tierra, no sólo las mujeres latinas. Ésta fue, de hecho, la respuesta que les dio a los entrevistadores de la revista digital *Vice* cuando éstos le preguntaron por la diferencia entre hombres y mujeres: «Todos somos humanos, tenemos sangre que nos corre por las

[46] Ibíd.

venas, tenemos voz, nos gusta comer, nos gusta respirar, nos gusta tomar agua, nos gusta cantar, nos gusta bailar, tenemos vergüenza, somos iguales»[47]. El feminismo de Nathy Peluso, por lo tanto, no se basa, como suele ser habitual desde la tercera ola feminista, en una suerte de constructivismo social según el cual no hay diferencias entre hombres y mujeres porque no existe algo así como la naturaleza humana, sino que, al contrario, la argentina suscribe un naturalismo *sui generis*, que da por supuesto que existe la naturaleza humana, y se da la dichosa casualidad de que ésta es igual para ambos sexos.

Yo no tengo ningún problema con este naturalismo, salvo cuando excede su campo de aplicación propio y trata como naturales a realidades que son claramente culturales y artificiales. Véase, por ejemplo, la concepción de la música que enarbola Nathy Peluso: «La música es una cosa que es como el aire, boluda, como el agua, como los árboles; es una fuerza de la naturaleza; existe desde que existen las piedras; es el sonido de la Tierra y es necesario cuidarlo»[48]. A juicio de Nathy Peluso, los maltratadores de la música son, por acción, los que se meten en la industria musical en busca de dinero o fama, pero también, por omisión, los que prefieren la música digital a la analógica. Por ese motivo, *La sandunguera* es uno de los pocos discos de la escena urbana española que se ha editado en formato vinilo y, por ese motivo también, cuando Nathy Peluso promete que ella va a hacer grande de nuevo a la música, como si fuera la Donald Trump del sector discográfico, se refiere implícitamente a la música compuesta e interpretada en directo. Esta concepción naturalista/trumpiana de la música tendría algún sentido si Nathy Peluso se dedicase a experimentar musicalmente en la línea de Karlheinz Stockhausen o de John Cage, donde los límites entre la música y el ruido se difuminan. Entonces sí, se puede

[47] *Vice en Español*, «Noisey Meets: Nathy Peluso», YouTube, 12/06/2018.

[48] *PlayGround*, «Nathy Peluso: la cantante que cosecha *fans* más allá de la música», op. cit.

decir que la música es algo que haya existido desde siempre. El ruido es eterno. Pero si tu principal sueño en la vida es cantar en un estadio con sistema de megafonía y retransmisión audiovisual en directo, entonces permíteme recordarte que tu música tiene poquísimas décadas de existencia.

Una de las pocas canciones de Nathy Peluso que encaja en esta concepción pachamámica de la música es «Trenzas bolivianas», en cuyo videoclip aparece una esfera rotando que bien puede ser el planeta Tierra y, junto a ella, la imagen duplicada de una niña andina que va ataviada con el típico sombrero y tambor local y nos levanta amigablemente el pulgar. Esta canción consiste básicamente en el recitado de un poema adolescente sobre una instrumental compuesta por unas notas de arpa y por los sonidos que emite la fauna del bosque. «Trenzas bolivianas» es una de las pocas canciones originales de Nathy Peluso anteriores a 2017 que quedan en su canal de YouTube después de que la argentina borrase buena parte de las huellas de su aprendizaje cuando empezó a tener éxito. Otra de las canciones originales que sobrevivieron a esa purga del pasado es «Keomumu», en cuyo videoclip aparece un bailarín negro de larga melena, vestido únicamente con un calzón blanco, agitándose sobre un campo de trigo ya cosechado y trillado, mientras la letra reza así: «Dicen que está muy blandito, que está chiquito pa nacer». El hecho de que «keomumu» signifique «nacido» en la lengua igbo (el idioma mayoritario en la antigua Biafra, actualmente Nigeria) y que el estilo musical de este tema sea el de las canciones folclóricas africanas, con sus coros e instrumentos de percusión habituales, hace si cabe más emblemático este fragmento del pasado de Nathy Peluso, que no sabemos si remite a los orígenes de la música, o de sí misma como artista, en el momento en que canta que «cuando vea la luz y crezca, sus propios dientes le morderán». Al final del vídeo, el bailarín negro se tira del pelo hacia arriba y sale corriendo hacia el horizonte. ¿Una

referencia al barón de Münchhausen, que se sacó a sí mismo y a su caballo de una ciénaga agarrándose a su propia cabellera, sin ningún otro punto de apoyo?

Sea como fuere, lo cierto es que la carrera musical de Nathy Peluso ha tenido muchos puntos de apoyo, empezando por la tradición reggaera y soulera. La mayoría de los vídeos anteriores a 2017 que todavía se puede consultar en su canal de YouTube son *covers* de clásicos del *soul* como Ella Fitzgerald, Billie Holiday o Ray Charles, y en septiembre de 2017 pudimos ver a Nathy Peluso cantando «Summertime» en La Casa Encendida de Madrid con una peluca rubia, unos pendientes de los años cincuenta y esas uñas postizas que dentro de la escena urbana española indican que una ya se gana la vida como artista. Este gesto blanqueador y *retrofolk* se entiende mejor si se recuerda que la argentina estuvo trabajando durante su adolescencia en hoteles y restaurantes de Torrevieja, interpretando todo tipo de música negra, desde el *jazz* hasta el *blues*, pasando por el *reggae*. Con respecto a este último género, el primer vídeo de Nathy Peluso que se puede encontrar en internet es un concierto desde lo alto de un promontorio murciano, justo enfrente del castillo de Monteagudo, desde donde cantó en mayo de 2014 «Tu raíz», un *reggae* original suyo con una letra mucho más inteligible que buena parte de lo que compuso posteriormente[49]. Fue por esas fechas que Nathy Peluso se tatuó en el interior del codo izquierdo el lema «Somos arte en movimiento», una frase con la que dice estar todavía de acuerdo, pero que hoy se la escribiría de

[49] Tómese la letra de «Tu raíz» («Tu alma ya no aguanta, / déjala salir. / La presión te espanta, / tu pecho va a morir. / No dejes que ese aire / contamine tu raíz. / Renueva, recicla, rehúye, / escapa de este fin») y compárese con la de «Esmeralda», la canción de 2017 que da título al primer EP de Nathy Peluso, y en cuyo tarantinesco videoclip la argentina baila con un paraguas en una mano mientras detiene la lluvia con la otra, y canta sinsentidos como éste: «Palabras boreales, / tus rimas son esenciales, / y el mármol de la cocina frío. / El canto de la sirena es mío, pa. / Pantalones campana, / el broche sin botón / y en el cuello una esmeralda: / noventa y nueve céntimos el kilo». Tal vez soy yo el que está obsesionado con la búsqueda de sentido...

manera mucho más «poética» o «conceptual», es decir, más impenetrable.

Porque, si hay algo que haya caracterizado las canciones de Nathy Peluso desde comienzos de 2017, ha sido lo impenetrable de su mensaje, ya sea por lo incomprensible de su acento sandunguero, ya sea por lo hermético de sus letras. El culmen de este esoterismo fueron los cuatro temas que compuso sobre instrumentales de Oddliquor y con una temática vagamente relacionada con Asia Oriental («Kun Fu», «Oreen Ishi», etc.). En esta última canción, por ejemplo, hay un momento en el que se dice: «Deuteranomalía, / *I'm giving you codes,* / ceguera en los ojos pierdes, / カラー 心理的な». Este pasaje resulta incomprensible para quien no sepa japonés («Karā shinri-tekina», que es como se transcribe al alfabeto latino esa serie de *kanjis*, que significa «color psicológico»); o para quien no sepa que la deuteranomalía es una forma de daltonismo; o para quien no haya visto *Kill Bill*, o no se haya dado cuenta de la importancia que tiene el sentido de la vista en la historia del personaje O-Ren Ishii, la *yakuza* que protagoniza el primer volumen del díptico de Quentin Tarantino. La letra de esta canción parece estar hecha para que el público pause el vídeo en YouTube, abra una nueva pestaña en su navegador de internet y busque en Google el significado de las partes que no comprende. La lírica de Nathy Peluso es incomprensible sin las nuevas formas de consumo de música en la Web 2.0, donde prima el *multitasking*, y las canciones —no digamos ya los discos— rara vez se escuchan de una sentada o de un tirón, sin interrupciones por parte de las redes sociales, de los sistemas de mensajería instantánea o, en este caso, del afán de saber del oyente.

El hecho de que las letras de Nathy Peluso no sean inmediatamente comprensibles ha provocado en el público una reacción también muy típica de internet, que son las legiones de comentaristas ofreciendo su interpretación particular de la

canción. Así, por ejemplo, en «Daga», con una instrumental de Oddliquor y un videoclip de Ziontifik en el que aparece Nathy Peluso en un lago, cantando sobre bonsáis samuráis y Nü Wa, junto a un hombre con la cabeza cubierta que termina tumbado en el suelo, probablemente muerto por las armas blancas que porta la argentina, una tal Aitana Márquez, comentarista de YouTube, escribe esto:

> A mí la letra de esta canción siempre me ha recordado a una relación tóxica. Como una persona puede hacerte presa, hacer que dependas totalmente de ella, y cuando te encuentras en una relación así, estás completamente cegada. Dice «arrojaría piedras y ramas al valle, para llenarlo y así nunca más nadie moriría en esas aguas», cosa que interpreto como que trataría de terminar con la persona que le hizo entrar en una toxicidad así para que nadie más sufriera como ella. Cuando la escucho pienso en cómo ella se libera de una relación que le hizo daño.

He aquí una de las razones por las cuales el periodismo musical se ha convertido a lo largo de la década de 2010 en una versión humana e imperfecta de los algoritmos de recomendación de YouTube o de Spotify, y se limita a dar listas de *singles* o de discos parecidos a los que uno ya ha escuchado y apreciado previamente, sin ofrecer un mínimo de crítica o análisis de los artistas que se están comentando: por la sencilla razón de que el propio público ya es capaz de hacer esa hermenéutica él solito, sin necesidad de intermediarios, expresándose libremente a través de las redes sociales y de las secciones de comentarios, y ese público no está dispuesto a soportar a ningún experto, enteradillo o «periolisto» que quiera decirle lo que tiene que pensar acerca de un producto cultural que, por otro lado, suele durar menos de cinco minutos (para las canciones) o de una hora (para los discos), frente a los días o semanas que uno puede tardar en

leer un libro (forma suprema de la cultura desde mi humilde y logocéntrico parecer).

Una vez soltada la chapa, volvamos a Nathy Peluso. La última canción de su disco *Esmeralda* (2017) que merece la pena ser comentada es «Sandía» o, como aparece el título en su videoclip: «Sundía» (o, incluso, como aparece dentro del videoclip, sobre la imagen de un jugador de baloncesto: «Sunday MVP»). Como su propio título indica, esta canción es un homenaje a los placeres del domingo, entre los cuales se cuenta, a juicio de Nathy Peluso, estar «*cooking* un asado en jardín» o «*chilling* desnuda cortando sandía». El videoclip de este tema, producido por Sandra Iglesias Rey, es una fantasía *vaporwave* en la que aparece Nathy Peluso comiendo espaguetis, dándose un baño y tumbada sobre una macedonia de frutas mientras a su alrededor pasan imágenes de los años ochenta y noventa, incluido el anuncio de un refresco sugerentemente denominado «Crush». Teniendo en cuenta que la portada de *Esmeralda* consiste en Nathy Peluso sosteniendo una piña sobre la cabeza, como una especie de Carmen Miranda del siglo XXI, no es de extrañar que la letra de la canción esté llena de referencias frutícolas: «Disfruta, tengo las propiedades de la fruta: / vitamina C, escúchate mi pulpa. / Lo hago *heavy* pero sabroso, / de tu pastel yo quiero un trozo. / [...] *Hip-hop* latino, / la chica del año tiene el sabor del vino», canta Nathy Peluso mientras le acercan un ramo de uvas a la boca y aparece el nombre de Baco en pantalla.

«*Hip-hop* latino» fue el nombre que Nathy Peluso le puso a su estilo musical cuando la prensa intentó encasillarla en la etiqueta del trap a raíz de la publicación de su siguiente tema: «Corashe». De entre todas sus canciones, ésta es indiscutiblemente la que más se aproxima a los cánones sonoros de la música urbana española, con esa instrumental construida a partir de una Roland 808. Pero lo que diferencia a Nathy Peluso de la mayoría de los traperos españoles es, de nuevo, su complejidad lírica. Y es que

el comienzo de «Corashe» parece escrito por una Luisa de Góngora porteña a la que acaba de dejar su novio:

> Fuera de mi inverso centro como saliva del arce negro estás. / Nunca te dije: «Flaco, quedate conmigo»; / fuiste vos sólo nomás. / ¿Cómo pudiste, negro, no leerme? / Te escribí para en mí no perderme. / Duele la aguja fría ahora como agua sobre la frente perfora. / Yo no quería nada más que estar pegaítos un rato. / Te sufrí, ahora reposo serena mi canto. / Limaste chabón con la lluvia que hay.

En el videoclip de esta canción aparece Nathy Peluso irrumpiendo muy cabreada en un apartamento y sacándose la camisa para amedrentar como si fuera una diosa homérica a un hombre que nunca aparece en pantalla («Acordate que soy Natalia, / reina de la vigilia. / Deja que te combata ya: / ¡ah no!, te hace falta corashe»). De este modo, utilizando su formación teatral al mismo tiempo que invirtiendo la concepción tradicional de la violencia de género, Nathy Peluso consigue hacer una obra maestra con múltiples planos de comprensión e interpretación que puede ser disfrutada tanto por un catedrático pollavieja de Filología Hispánica como por una feminista militante de quince años.

Un cantante que también tiene esa amplitud de público (de la universidad al instituto) es Bejo, de quien hablaremos en el próximo capítulo. Aquí sólo cabe constatar que él y su grupo, Locoplaya, figuran en el siguiente gran videoclip de Nathy Peluso después del bombazo de «Corashe». Hablamos de «La sandunguera», en el que Nathy Peluso se apropia definitivamente de la estética de lo latino, al aparecer en el vídeo con *outfits* de dos piezas y flores en el pelo. La presencia de los Locoplaya en este videoclip no sorprende si se tiene en cuenta que Bejo y Nathy Peluso comparten estilista: Lapili (quien, en el momento de publicación de «La sandunguera», en febrero de 2018, todavía

no era conocida por sus propias canciones en solitario o junto con Jirafa Rey). Por lo demás, la letra de esta canción resume toda la trayectoria musical de Nathy Peluso, desde las referencias asiáticas a las consignas feministas, pasando por la macedonia de frutas: «Soy nena muy rica, latinoamericana, / de chiquita tenía bombachita de bandana. / Lo que menos me importa es tu banana. / Acercate, que te enseño *katana*. / Si me llamas al *celly*, te voy a rescatar, / te saco todo el juguito de mi ananá».

Junto con un tema de *soul* («Hot Butter») y otro de *blues* («Ma time»), «La sandunguera» es la única canción propiamente dicha del EP homónimo que Nathy Peluso iba a publicar el 9 marzo de 2018, en el aniversario de la muerte de Notorious B.I.G. —una de sus principales influencias raperas, igual que de C. Tangana y de Cruz Cafuné—, pero que finalmente salió a la luz el 9 de abril. El resto de cortes de este disco no son, insisto, canciones propiamente dichas, sino más bien *skits* o exhibiciones de la capacidad vocal de Nathy Peluso. Así, en «Gimme Some Pizza» se pasa cinco minutos pidiendo pizza en inglés, mientras que en «Ma Time» tenemos un minuto y medio de ella diciendo que no quiere perder su tiempo (pero sí, al parecer, el de sus oyentes). Nos encontramos, por lo tanto, ante la síntesis hegeliana de la contraposición que suponía, por un lado, la virguería lírica propia del rap virtuoso (tesis) y, por el otro, la complejidad en la simplicidad del primer trap español (antítesis). Si, como vimos en el capítulo tercero, PXXR GVNG repitió noventa y nueve veces «Tu coño es mi droga» en una canción y en su *lyric video* puso el *emoji* de la pizza como ejemplo de droga, y aquello se consideró entonces, en 2015, un atentado contra la música, en 2018 Nathy Peluso repitió cincuenta y nueve «Gimme some pizza» en una canción y todo el mundo, empezando por ella misma, pensó que era el único modo de «make music great again».

7. EL *RETROFOLK*

> Las mismas personas que uno esperaría que produjeran (en tanto que artistas) o defendieran (en tanto que consumidores) lo no convencional y lo innovador: *ése* es justamente el grupo más adicto al pasado. En términos demográficos, se trata exactamente de la misma clase social avanzada, pero en vez de ser pioneros e innovadores han cambiado de rol y ahora son curadores y archivistas. La vanguardia se convirtió en retaguardia.
>
> SIMON REYNOLDS

7.1. Los neoquinquis

Si el crítico musical Simon Reynolds ha bautizado como «retromanía» la adicción que tiene la música pop actual con respecto de su propio pasado, es decir, a la proliferación de estéticas *vintage* y de bandas tributo en el presente, nosotros podríamos llamar *retrofolk* la manera en que los músicos españoles se apropian de referencias y formatos que se dan por periclitados aun

cuando estén vivitos y coleando[1]. El *retrofolk* es la manera en que la cultura pop se convierte en cultura popular por medio de un doble ejercicio de aproximación y de distanciamiento: por un lado, la aproximación consistente en actualizar el formato en que se presenta esa cultura y, por otro lado, el distanciamiento implícito en considerarla algo del pasado que se puede exponer dentro de una vitrina. El ejemplo más claro de *retrofolk* en España ha sido el modo en que se han abordado los años ochenta, a la vez como una fuente de inspiración y como una pieza de museo. Incluso los artistas que se han aproximado a esa década con una actitud crítica y revisionista han obviado que la mayor parte de las actitudes disidentes con respecto al pasotismo y al desencanto que presuntamente fue hegemónico en esa época ya se dio entonces y con mucha más radicalidad que ahora. En el fondo, el *retrofolk* en España no es sino una expresión más de la incapacidad que hay en este país para imaginar una cultura popular sin colocar a ese pueblo en un pretérito al mismo tiempo inaccesible e inquietantemente familiar.

El caso más evidente de *retrofolk* en la escena urbana nacional ha sido la forma en que los traperos españoles han heredado el imaginario del cine quinqui de los ochenta. Un ejemplo de ello es la colaboración de Yung Beef en *Mala ruina*, el corto que hace de colofón y epílogo a *Criando ratas*, una película cuyo subtítulo no deja margen para la duda: «Un viaje al universo neoquinqui». Este largometraje, producido entre 2010 y 2016 por el director y compositor Carlos Salado, con un presupuesto de cinco mil euros y un *casting* de actores no profesionales, retrata un barrio pobre de Alicante desde el punto de vista de las distintas generaciones de maleantes que pisan sus calles. El motivo por el cual tardó tanto tiempo en realizarse fue porque a mitad de rodaje enchironaron por traficar con *speed* a Ramón el «Cristo»,

[1] Cfr. Simon Reynolds, *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

el actor estrella de la película, y tuvieron que grabar las últimas escenas durante su primer permiso carcelario. «Basado en hechos reales», nunca mejor dicho. Aunque hay múltiples historias en el filme, la central es la de Cristo, quien termina robando a la mafia rusa para pagar una deuda que tiene contraída con un enigmático criador de perros.

En esta misma línea de conflictos con el crimen organizado internacional, *Mala ruina* continúa la historia de Cristo, quien, después de maltratar psicológicamente a su esposa, se va con Yung Beef a venderle kilos a una mafia brasileña. El jefe de la mafia, envidioso del éxito de sus socios, decide darle un palo a Cristo. Cuando éste vuelve a casa después de una noche de farra, y descubre que han pegado a su mujer y que le han robado la droga que tenía escondida en la salita de estar, monta en cólera. Después de atravesar una discoteca en cuya pista de baile se están dando el lote dos lesbianas para regocijo del público cishetero, Cristo termina apuñalando y estallando la cabeza del mafioso brasileño contra los azulejos del cuarto de baño. El corto se cierra como empezó: con Cristo siendo detenido por la policía.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un corto lleno de estereotipos. El principal seguramente sea ese que analizó Anita Sarkeesian para el caso de los videojuegos: la mujer en el congelador[2]. Dícese de aquel tropo narrativo que hace avanzar la trama por medio de la violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres. En este caso, Cristo, un maltratador, se venga del mafioso brasileño porque éste ha maltratado a su mujer, como si él la poseyera y sólo él pudiera maltratarla. Éste es el mensaje machista y misógino del corto, del cual apenas se pueden salvar los títulos de crédito, en los cuales aparece Cristo con su hijo en brazos, caminando por las calles del barrio, mientras de fondo suena «Lil Romeo», el tema que compuso Yung Beef con motivo

[2] Cfr. *Feminist Frequency*, «#2 Women in Refrigerators (Tropes vs. Women)», YouTube, 06/04/2011.

del nacimiento de su primer hijo, probablemente la única letra pedagógica y moralizante de toda su discografía:

> Mi *baby*, yo te traje aquí, yo te voy a cuidar. / Me daba mucho miedo, pero te la va a gozar. / Esta vida es dura, hay mucho que josear, / pero si eres bueno no te tienes que preocupar. / Ya he pasado por todo, mijo, yo te voy a enseñar. / La primera regla es amar siempre a tu mamá. / Pase lo que pase, cabrón, no te puedes fiar. / A mí nunca me creas, pero con ella hasta el final. / Hijo, yo soy de la calle, tú también lo serás. / Voy a enseñarte que el dinero no compra felicidad; / voy a enseñarte a ser un hombre, llevar una vida digna; / voy a enseñarte que la palabra pesa más que la firma.

Otro ejemplo de *retrofolk* ha sido buena parte de los *hits* que ha producido C. Tangana a lo largo de 2018. Después de la publicación de *Avida Dollars*, el Madrileño ha explotado los sonidos y, sobre todo, la estética de los ochenta. Así, por ejemplo, en el videoclip de «Booty», su exitosa colaboración con Becky G, C. Tangana luce un bigote hispano, un ojo de cristal, un puro apagado sobre un flan y una camisa abierta hasta el ombligo que recuerdan a esas series de televisión sobre Pablo Escobar o Sito Miñanco que tan de moda se han puesto recientemente. Mientras Becky G sale en bikini, pintada de dorado como si fuera un androide o una estatuilla neoclásica, C. Tangana parece un narcotraficante de hace medio siglo. En un momento del videoclip, Becky G habla por un teléfono fijo mientras C. Tangana le responde por un móvil del año de la polca, más grande y pesado que su cabeza. Una imagen anacrónica en una época como la nuestra en la que la adicción a los *smartphones* es la primera de las drogas.

Pero los temas de C. Tangana en los que mejor se ve su *retrofolk* son «Bien duro» y «Un veneno» (ft. Niño de Elche). La portada de ambos *singles* imita el formato físico en el que se

producía la música antes de que llegara internet. Así, la portada de «Bien duro» parece la de un vinilo, con las *lyrics* impresas en el lateral y una foto de C. Tangana junto a una persiana alicantina y una pared de gotelé (dos detalles nostálgicos que dotan de credibilidad a su discurso). Y la portada de «Un veneno» asegura que el tema se titula «Lo hice por ti»; que es «interpretado por los grandes del cante: El Antón y Paquito»; que es la primera entrega de una colección de «boleros clásicos del nuevo siglo»; que no incluye «sus anteriores éxitos: "Qué buena mujer!", "Bien blandito", "Llorando con mi primo"»; y que el precio de este «casete» —mecanografiado sobre la típica pegatina naranja fosforito de tienda de barrio— es de quinientas pesetas. En el centro de la imagen se ve a C. Tangana y al Niño de Elche cantando y tocando la guitarra sobre una sábana blanca, vestidos de domingo al lado de un riachuelo, con el estuche de la guitarra abierto y lleno de flores. Por si fuera poco el *retrofolk* ochentero, un texto en inglés nos anima a crear nuestra propia biblioteca de casetes, cuya escucha se define como un «pocket-sized pleasure» (un «placer de bolsillo»). He aquí el *punctum* barthesiano que revela que no estamos ante una canción de los ochenta, sino ante una reconstrucción retrospectiva de un pasado que nunca tuvo lugar, pues ¿cuántas personas en la España de Felipe González sabían el suficiente inglés como para entender esa broma?[3]

[3] La verdadera broma pesada de «Un veneno» tuvo lugar cuando C. Tangana cantó este tema en *Operación Triunfo*. En noviembre de 2018, un día antes del estreno del videoclip correspondiente, C. Tangana se presentó en el plató de este *talent show* escoltado por el Niño de Elche, a la guitarra, y Raül Refree (el guitarrista de Rosalía en el disco *Los Ángeles*, que esta vez tocó los bongos). C. Tangana, vestido con una chaqueta torera blanca sobre una camisa roja abierta, comenzó a cantar con las gafas de sol puestas y un vaso de whisky en la mano. Al terminar la canción —cuya letra se burla de la propia idea de los programas de talentos al ponerse a carraspear justo después de enorgullecerse de que «sin cantar ni afinar» a él le escucha «toa España»—, C. Tangana se quitó las gafas, apuró el vaso y se marchó sin despedirse ni del público, ni de los concursantes, ni del presentador del programa. «¡Hasta luego, Mari Carmen!», bromeó este último. Qué mejor despedida que ésa, me pregunto, después de haber cantado un corte en el que Pucho expone todo su resentimiento contra una industria,

El videoclip de «Bien duro» es si cabe todavía más *vintage*. Grabado en La Mina, el barrio de Barcelona en el que se rodó ese clásico del cine quinqui que es *Perros callejeros* (1977), el argumento de esta pieza es el siguiente: C. Tangana aparece, en primer lugar, estallando un jarrón de rosas rojas contra el suelo y maltratando a su pareja racializada (Berta Vázquez); luego, tras piropear a una chica por la calle y hacer unos trompos con el coche en un descampado, C. Tangana se folla a una camarera (Ana Callis) en la cocina del bar en el que ella trabaja y, cuando son sorprendidos por el dueño o el cocinero del establecimiento, él sale corriendo —por la calle, se resbala y se da un hostión contra un pilar: no estaba guionizado—; por último, C. Tangana se sube a un coche, junto a Berta Vázquez y a Ana Callis, camino de un más que probable trío después de que ellas se liaran en los baños de un garito ante la mirada violenta y celosa de él[4]. Pues bien, esta fantasía heteruza, en la que el lesbianismo (o la bisexualidad interracial femenina) se presenta como una forma de provocación o de excitación para el varón blanco cishetero, está trufada y aderezada de referencias a los años ochenta, tales como un CD de Los Chunguitos con restos de coca o, por encima de todo, la actuación estelar de El Coleta.

Y es que Ramsés Gallego (alias El Coleta) ha sido el artista urbano actual que más ha reivindicado el imaginario de los

---

la de la música, que a él le dio la espalda hasta que no le quedó otra alternativa que venderse y prostituir su obra («Aún recuerdo al chaval hambriento / que no invitabais al baile / antes, cuando era inocente, antes; / pero antes yo no era nadie»).

[4] Es de justicia poética y feminista que uno de los memes más conocidos de C. Tangana provenga de este videoclip y se burle de la imagen de machote que proyecta este cantante. Nos referimos al «mini-Tangana», ese meme en el que la imagen del Madrileño aparece disminuida hasta parecer un niño pequeño. Hay múltiples versiones de este meme, incluida una en la que C. Tangana les pregunta a sus compañeros de clase si puede copiarles el *work book*. Hasta qué punto este meme es una vacuna contra la masculinidad tóxica que emana de la mayoría de las canciones de C. Tangana se puede apreciar en el hecho de que el propio artista escogiera como la mejor versión del meme una en la que aparece él pidiéndole salir a Bad Gyal a través de una correveidile, como si fuera el patio del colegio. «De parte de Crema: que si quieres ser su novia». Bad Gyal se echa a reír.

ochenta. Él mismo ha dicho que empezó siendo un quinqui que hacía rap para convertirse en un músico que hace rap quinqui o, como él prefiere llamarlo, «rap macarra». A su juicio, lo macarra va más allá de lo quinqui y engloba toda la picaresca española, desde el Lazarillo de Tormes hasta el Pequeño Nicolás, pasando por el Torete y el Vaquilla, que, según El Coleta, son el equivalente español a las figuras del *gangsta rap* estadounidense. Es importante recalcar esto: Ramsés Gallego no era un aficionado al flamenco y a la rumba que, por falta de medios, se puso a hacer rap porque éste requería de menos instrumentos y de menos dotes vocales; no, Gallego es un rapero que empezó imitando a Mucho Muchacho y a Kamikaze y que, tras muchos años, se dio cuenta de la necesidad, o de la oportunidad, de reivindicar a ciertos referentes del lumpen español. El de Moratalaz («M.O.», como abrevia Ramsés Gallego el nombre de su barrio) ha reconocido que, cuando era pequeño, no le gustaba el cine quinqui:

> Yo veía aquellas pelis y pensaba: «¡Qué asco!, como los de mi barrio». Recuerdo cuando mi padre me dejaba en el coche en Entrevías y pensaba: «Como vengan ahora los yonquis...». Lo veía cutre el cine quinqui. Sobre todo José Antonio de la Loma. Eloy de la Iglesia ya es una escuela de cine más adelantada, pero *Perros callejeros* lo he tenido que revisar varias veces hasta acabar valorándolo. En el cine, como con la comida, vas abriendo gustos[5].

Así como se aprende a degustar un plato, Gallego empezó a producir sus primeras canciones a mediados de los 2000 bajo el nombre de «D-Lito», pero no fue hasta finales de esa década, con la publicación de *Iberikan Stafford* (2009), que halló su estética y su punto de cocción. En la portada de esta *mixtape* aparece El Coleta apoyando el codo sobre el capó de un Ford Capri rojo,

[5] Iago Fernández, «Quinqui de guardería», *Vice*, 08/07/2013.

con cara de pocos amigos, ataviado con una chaqueta vaquera, unos pantalones ajustados —también vaqueros— y unas tenis Adidas de color azul, blanco y rojo. Esa mezcla entre la ropa de la Transición y las prendas deportivas del presente ha sido, desde entonces, una constante en el vestuario de El Coleta, quien habitualmente sale en sus videoclips con chándales actuales sin que ello rompa la atmósfera *retro* del conjunto. Pese a que en la portada de *Iberikan Stafford* el título figura en una tipografía metálica y sanguinolenta que recuerda a los *heavies* de los ochenta, en las letras de este disco no encontramos ninguna alusión a esa década.

Fue en su siguiente álbum (*Más cornás da el hambre*) que El Coleta empezó a suplir con anécdotas históricas su falta de *flow* y de estructuras rítmicas variadas. La fachada de este LP es un *reenactment* de la detención de El Lute, un merchero que fue condenado a la pena capital —posteriormente se le rebajó la condena a cadena perpetua— por robar en una joyería de Bravo Murillo y matar a su segurata. En 1966, mientras estaba siendo trasladado en tren a un nuevo centro penitenciario, El Lute consiguió fugarse de la Guardia Civil durante dos semanas. La foto de su arresto, flanqueado por dos miembros de la Benemérita, con un pómulo morado y un brazo en cabestrillo, es una de las imágenes más icónicas de la historia de la delincuencia en España. La portada de *Más cornás da el hambre* recreaba aquella escena y prometía que el disco contenía «Sonido Makarra de Moratalaz». Sin embargo, dejando de lado el corte titulado «Ramón Mendoza y Jesús Gil», la mayoría de las referencias de este LP —ya fueran criminales (Jimmy «Burke» Conway, Henry Hill, etc.) o deportistas (Ben Johnson, Carl Lewis, etc.)— provenía de Estados Unidos[6].

No fue hasta su disco de 2013 (*Yo, El Coleta*) que el de Moratalaz convirtió sus canciones en un listín de frases hechas y

[6] Cfr. Koldo Gutiérrez, «El Coleta le da to el palo al rap español», *Revista Cactus*, 08/05/2017.

nombres propios de la historia reciente española. Como muestra, puede escucharse «Nanai nanaina», un tema sampleado a partir de la famosa onomatopeya de Las Grecas en el que se suelta esta pedante enumeración (se recomienda no leerla entera o hacerlo en diagonal):

> Juan José Moreno Cuenca atracando un banco, / Curro Jiménez empuñando un trabuco, / Andrés Pajares respirando perico, / *iberikan stafford* pegando mordiscos, / Lola Flores defraudando al FISCO, / el Tocho y Maribel follando en el estanco, / el Dioni mirando con su ojo bizco, / el Muertes y el Jato escondiéndose el choco, / los macarras en los carros petando mi disco, / el Torete tirándose por un barranco, / el Pirri curtiendo al Tejas en *El pico*, / Ángel Cristo comiéndose el circo, / trameando un puerto en un Copa 5, / cien duros de albal en un Mercedes blanco, / diez kilos de Amonal bajo Carrero Blanco, / Chaba Jiménez subiendo el Naranco, / Julio Alberto fumando basuco, / Pancho en otoño enganchándose al jaco, / Gil y Caneda liándose a trucos, / los Charlines comprando a la UDYCO, / Antonio Guerra poniéndose farruco, / clanes gallegos haciéndose ricos, / robando el tate a Quique San Francisco.

Léase también la canción «Contad los muertos», en la que El Coleta aplicó al siglo XX la famosa frase de la batalla de Rocroi, las Termópilas de la infantería española, en la que, a la pregunta de cuántos hombres que habían participado del lado español, cuentan que un capitán de los tercios respondió que la mejor forma de saberlo era enumerar los cadáveres, respuesta que El Coleta interpreta no sólo como una señal de la tozudez y la cabezonería española, sino también del hecho palpable de que en todas las contiendas históricas el que termina pagando los platos rotos de los reyes y los presidentes es el pueblo. Como dice la letra —mucho más legible— de esta canción:

Nuestros viejos eran de izquierdas, / les robaron los sueños, / ¿en qué quieres que crea? / Nuestros abuelos perdieron la guerra, / hoy algunos aún están en cunetas. / En el 78 se cambiaron chaquetas, / de la DGS a la poli secreta, / de rojeras y puño a progre pureta, / greñas y pana por canas y etiqueta. / Llegaron los ochenta y los parques con chutas, / los tirones de bolso y las bombas de ETA, / la falsa Movida, / el mono y el SIDA.

No resulta sorprendente, por lo tanto, que El Coleta se haya convertido en el rapero favorito de los especialistas en la memoria histórica. Puede verse a este respecto el libro académico *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, en el que se le califica hiperbólicamente como «el Federico García Lorca de Moratalaz»[7]. Para más inri, El Coleta ha aparecido como actor secundario en la serie de televisión que más ha contribuido a revisar la historia próxima de España (*Cuéntame cómo pasó*: el culebrón más duradero de la historia de la caja tonta española, que en 2019 va por su vigésima temporada, acerca de la década de los noventa) y, en colaboración con Cecilio G., el de Moratalaz ha hecho una canción en homenaje al protagonista de ese folletín revisionista. «Soy Antonio Alcántara, vengo desde abajo. / Antes era bedel, ahora empresario del año», reza el estribillo de esta canción, que busca establecer un paralelismo entre el *coming from the bottom* de los raperos afroestadounidenses y las posibilidades de promoción social durante el sediciente «milagro económico español». «Soy Antonio Alcántara, *bitch*, vengo desde abajo. / Esto es los ochenta, puta, aquí sí hay trabajo», cantan El Coleta y Cecilio G. desde una década, la nuestra, marcada por la precariedad y el paro. En una entrevista conjunta concedida a mediados de 2016, estos

[7] Cfr. Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia (comp.), *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, Granada, Comares, 2015

dos artistas urbanos se guaseaban sobre cómo iban a representarse los años 2010 en *Cuéntame cómo pasó*: «Eran aquellos tiempos donde se escuchaba a El Coleta y Cecilio G.», bromeaba este último, «las drogas habían ultraevolucionado y la música era barata… en todos los aspectos»[8].

Hablando de estupefacientes, otra época que ha sido objeto de *retrofolk* por parte de El Coleta ha sido la de los noventa. Ahí tenemos la canción «Vota PDR (el Partido De la Ruta)», *featuring* el Niño de Elche, en la que se recuerdan los excesos de la Ruta del Bakalao a comienzos de aquella década y se plantea qué pasaría si en España gobernase una formación política que abogase abiertamente por la farra. He aquí la sutileza sociopolítica de estos dos artistas. En vez de aceptar acríticamente las teorías de la conspiración acerca del consumo de drogas como una forma de control de la población por parte del Estado, El Coleta y el Niño de Elche se imaginan un mundo ficticio en el que «ir de fiesta es un derecho» y «han prohibido comer techo»; en el que «el coche oficial [de la clase política] es una kunda» y en el que los municipales «te ponen multa si ven que no bailas»; sugiriendo que, si bien puede no ser cierto que la policía reparta heroína en la puerta de los institutos, nuestra realidad no está, en el fondo, tan lejos de ese mundo de ficción en el que, como cantan el de Moratalaz y el de Elche, se vota con papelas en vez de papeletas. El Niño de Elche apenas canta en esta canción, salvo para calificar a los raveros de «expañoles que no tienen nada claro su futuro» y de «expañoles que no dan ni piden ayuda». De este modo, el «exflamenco» no sólo hace un juego de palabras entre «España» y «Expaña» análogo al que había hecho Chimo Bayo entre «éxtasis» y «ésta sí, ésta no», sino que, además, sugiere que ser español implica, de algún modo, haber

[8] *Vice en Español*, «Música barata y fama de YouTube. Una conversación entre El Coleta y Cecilio G.», YouTube, 01/03/2016.

dejado de serlo. Todos los españoles somos, en algún sentido, expañoles.

Otra canción de El Coleta inspirada en los años noventa es «Camaradas cañeros», en colaboración con ese polivalente dueto que es Mueveloreina, que lo mismo hace electrocumbia en francés (*Des femmes et des hommes*) que se marca un EP medio punki, medio rapero, en contra de la casa real española (*Never Mind the Borbons*). Pese a su variedad, esta pareja valenciana se ha caracterizado sobre todo por su compromiso político: ha hecho canciones en contra de los feminicidios y a favor del feminismo («Vivas»); en contra de la Ley Mordaza y a favor de la libertad de expresión («Shoot My Head»); en contra de la virilidad heteronormativa y a favor de las nuevas masculinidades («Semenylevel»); en contra de la violencia movilizada por el *procés* y a favor del cosmopolitismo («Colateral»); etcétera.

Para que se vea hasta dónde llega el compromiso político de los valencianos: en febrero de 2018, en protesta contra el secuestro del libro sobre el narcotráfico gallego *Fariña*, contra la condena al rapero Valtònyc por injurias a la Corona española y contra la retirada de la obra de Santiago Sierra sobre los presos políticos en España que estaba expuesta en ARCO, la feria anual de artes plásticas de Madrid, Mueveloreina subió un vídeo a su canal de YouTube titulado «#EstoNoLoHaDichoUnRapero», en el que leían en voz alta algunos *posts*, tuits y comentarios dejados por *trolls* y *haters* de extrema derecha en las distintas redes sociales, exponiendo y denunciando de este modo la tolerancia que muestra el Estado de derecho español en relación con declaraciones como éstas: «Hija de la grandísima puta, deberían degollarte las tropas moras de Franco»; «Solicito permiso para meterte en un campo de concentración en el ala de violadores e inmigrantes»; «La junta de fiscales de Cataluña será pasada por

las armas en su momento oportuno. Nuestra mejor arma será el terror»[9].

En esta misma línea política se encuentra «Camaradas cañeros», en cuyo videoclip aparece un grafiti con forma de pastilla de éxtasis y con el logo «Vota PDR», enfatizando la continuidad entre el *featuring* del Niño de Elche y el de Mueveloreina. La base claramente bakala de los valencianos y la letra de extrema izquierda de El Coleta no dejan lugar a dudas:

> Dicen que ha sido la ETA, / suena el himno: pandereta. / Se fuman tu papeleta, / controlan la disidencia. / Marionetas, / metralletas: / legítima ultraviolencia. / [...] En la mani mano dura, / dile al Nani si torturan. / Asesinan a la Pepa / y que vivan las cadenas. / [...] Si no hay pa comer en casa, / tu herramienta es tu navaja. / Si la vivienda está cara, / habrá que pegar patada. / Nos rajamos la barriga / mientras ríen los de arriba; / y si son María Antonietas, / que les corten la cabeza.

Si en los años noventa la droga de moda eran las pastillas, a las que hace referencia el logotipo del Partido De la Ruta, en la década de los ochenta, el periodo privilegiado por el *retrofolk* de El Coleta, el narcótico que causaba furor era la heroína. A ella está dedicado uno de los temas conjuntos de El Coleta y Jarfaiter, titulado «El piko 3», como si fuera la última entrega de la serie de películas que produjo el cineasta Eloy de la Iglesia sobre el tráfico de jaco. Da la casualidad de que «<3» («pico tres») es una expresión muy habitual dentro de la escena urbana

[9] Curiosamente, junto con su compromiso político de izquierdas, Mueveloreina se caracteriza también por su proximidad al mundo del *marketing* y la publicidad. Dos de sus canciones son, de hecho, música de anuncios: «Voy» es el *spot* publicitario de una agencia de viajes (Waynabox) y «Solarbabies» es la banda sonora de una colección de ropa (Kotté). ¿Cómo compatibiliza Mueveloreina su ideología de izquierdas con esta connivencia con respecto al capitalismo turístico y textil? Ni idea. Esto fue lo que criticó el periodista cultural Nicolás Prados en su polémico artículo «Mueveloreina: el publi-trap», *Yung Vibez*, 06/08/2017.

española, como ya vimos en el capítulo cuarto. Si, como avanzamos entonces, para Pimp Flaco y Yung Beef el «pico tres» era un símbolo de amor (el emoticono del corazón) y para Cecilio G. representa la zurraspa en el calzoncillo y el paluego entre los incisivos (una manifestación de lo escatológico), ahora descubrimos que para El Coleta y para Jarfaiter el «<3» refiere a la sobredosis de caballo.

Como no podía ser de otro modo, El Coleta y Jarfaiter son dos de los protagonistas de la película que más ha contribuido a reforzar el paralelismo entre la rumba y la música urbana actual: *Quinqui Stars* (2018), de Juan Vicente Córdoba. Por desgracia, esta docuficción peca de ambiciosa y, en vez de limitarse a establecer las equivalencias evidentes entre los años ochenta y la década de 2010 (una alta tasa de abandono escolar, mucho paro juvenil, niveles elevados de consumo de opioides, etc.), el cineasta termina abarcando mucho y apretando poco al querer abordar en un mismo filme asuntos tan enrevesados como la memoria histórica, el feminismo o el *procés* catalán.

Acerca de esta última cuestión sólo se dicen *idées reçues*. Se llega a la trivial conclusión de que «nuestra patria son los barrios». En cuanto al segundo tema, se supone que las protagonistas de la película son un conjunto de *trap queens* actuales (Blondie, Bea Pelea y el grupo IRA), pero cualquiera que las haya escuchado sabe que sólo una de ellas se puede clasificar como «trapera» (Blondie) y que las demás lo que hacen es reguetón (Bea Pelea) o rap político (IRA). Al final, el único hilo conductor de esta cinta de dos horas y media es la *Bildungsroman* feminista El Coleta, quien, sin ningún motivo aparente, se pone a ver *Réponses de femmes* (1975), de Agnès Varda. Solamente sobre el primero de los ítems, sobre la memoria histórica, tiene algo que decir *Quinqui Stars*. Véase, por ejemplo, lo que dice a este respecto José Sacristán, el actor que protagonizó *El diputado*, la magistral película de Eloy de la Iglesia sobre la Transición española:

> Lo quinqui abarca hoy prácticamente al ochenta por ciento de la sociedad en la que vivimos. El que más y el que menos está ahí, al borde de una forma u otra de delincuencia. Entre el necio y el hijo de puta, estamos aquí sorteando problemas o accidentes como mejor se puede. El mundo está lleno de gilipollas, y muchos de ellos, con derecho a voto. [...] Salimos del túnel del franquismo, entramos en la democracia y aquí estamos, con todo este batiburrillo: entre una república planteada por cuatro inútiles y unas gafas para ver la patria que proponen otros; entre esta izquierda nueva que cambia de rumbo cada quince minutos y la izquierda tradicional, que hay que ir a las catacumbas para encontrarla[10].

El Coleta tampoco se mordió la lengua cuando, durante la gira promocional de la cinta, un periodista le preguntó si el cine quinqui tenía más conciencia de clase que la música urbana actual: «Los quinquis no tenían ningún tipo de identificación con la clase obrera. Les sudaba la polla: era algo muy anarquista e individualista. De hecho, cuando les pegaban tirones a las viejas, estaban robando a la clase obrera»[11]. A esos anarquistas e individualistas ha dedicado precisamente El Coleta su último álbum hasta la fecha: *Neokinki* (2018). En él, a diferencia de lo que sucedía en su anterior LP, *M.O.Vida madrileña*, el arco de las referencias históricas no se limita a los años ochenta, sino que se expande en el tiempo hasta abarcar la Guerra Civil en cortes como «Bakaluti Durruti». Como su propio nombre indica, «M.O.Vida madrileña», el tema que da título al disco de 2015, es una revisión de la política cultural de Enrique Tierno Galván, el alcalde de Madrid entre 1979 y 1986, desde la perspectiva de un chaval del extrarradio. En el videoclip de esta canción, rodada en La Vía Láctea, uno de los bares más *retro* de la capital,

[10] Henrique Mariño, «Quinqui Stars: vuelven los perros callejeros», *Público*, 30/11/2018.
[11] Ibíd.

aparece El Coleta atracando con una recortada a unos pijos vestidos a lo Olvido Gara (el nombre real de la cantante de Alaska y los Pegamoides). Las letras de este tema reflejan éste y otros muchos *souvenirs* de la época:

> Vuelven los tirones y el paro en 25. / No soy un Pegamoide, yo te olvido. / Son malos tiempos, hay golpes bajos. / Todo el mundo es artista, nadie tiene trabajo. / [...] Apología de las drogas como Tierno, / pueblo drogado, narcogobierno. / Semos europeos y mu modernos. / De Madrid al cielo: pregunta a Carrero.

En este mismo tono, después de actuar en el videoclip de «Bien duro», El Coleta versionó «Yo quiero ser Alaska», una canción en contra de los Pegamoides de la época de la Movida, sólo que actualizando un poquito las referencias. «Yo quiero ser Tangana, / tocar siempre en el Sónar, / casarme con Carlotta / y quedarme con la vasca», se cachondeó El Coleta sobre los redobles de batería y los *riffs* de guitarra de Siniestro Total. Lejos de ser una ocurrencia gratuita, este paralelismo entre Alaska y C. Tangana apunta a la existencia, junto al fenómeno de los neoquinquis, de un segundo ejemplo de *retrofolk* dentro de la escena urbana actual: la Removida Madrileña.

7.2. La Removida Madrileña

La expresión «Removida Madrileña» ha sido utilizada recientemente por Noche Madrid, la asociación que engloba a buena parte de los empresarios de ocio nocturno de la capital, para referirse a la recuperación de su ramo económico. Resulta que, durante la crisis, el sector perdió a una cuarta parte de sus clientes. Sólo a partir de 2016 se empezaron a recuperar los niveles de facturación previos a 2008. Gracias, en buena medida, al

turismo, que ha pasado de representar el 20% del volumen de negocio a casi el 33% en los últimos tiempos. Según Dionisio Lara, el vicepresidente de Noche Madrid, la Removida sería básicamente esta «nueva noche madrileña», «más cauta, más organizada» y con «una mayor autorregulación, que permite la convivencia con el descanso vecinal»[12], es decir, más enfocada a los guiris y, por lo tanto, con un perfil más gastronómico y con unos horarios más tempranos. Según esta definición, la Removida madrileña consistiría simplemente en las terrazas perennes que se han instalado en todas las aceras de la ciudad desde que se prohibió fumar dentro de los establecimientos a comienzos de 2011[13].

Otro ambiente social en el que se suele hablar de la Removida Madrileña es en el de la moda y, en concreto, en el entorno del diseñador de ropa Palomo Spain. En marzo de 2017, el suplemento *S Moda* del diario *El País* llevó a cabo un publirreportaje sobre este modisto en el que se entrevistaba a su círculo de colaboradores y colaboracionistas. A juzgar por sus palabras, la principal ocupación y preocupación de este grupo de agentes, modelos, fotógrafos y charlistas que se las dan de teóricos *queer* es la subversión de los roles de género y la monetización de su propia existencia a través de las redes sociales. El sueño de una tal Soraya Yasmin, autodefinida como «estilista, modelo, videoartista

[12] Sol Carreras, «Los ochenta vuelven a la noche madrileña, llega la "Removida"», *EFE*, 21/01/2018.

[13] Una interesante *nouvelle* sobre la Ley Antitabaco es *La legendaria rebelión de los fumadores*, de Julio Fuertes Tarín, en la que el escritor y guitarrista valenciano autoficciona sus años de estudio y folleteo en Madrid al mismo tiempo que fantasea con una estúpida y fallida revuelta en contra de esa prohibición. Y así escribe Fuertes Tarín: «La gran batalla de los fumadores ha de ser librada con estoicismo —y, repito, simultaneidad y sincronía para un mayor impacto universal—. También hay que combatir con la conciencia de que es una batalla a fondo perdido, una *espartanada*. Nadie en sus cabales lucharía por fumar: el cigarrillo es algo que te mata. Pero, en esencia, esa lucha es la rebelión de la estética contra la supervivencia, es la batalla en la que defendemos lo divino frente a lo bestial» (Julio Fuertes Tarín, *La legendaria rebelión de los fumadores*, Madrid, Papel de Fumar, 2011, p. 48). Conste que yo no he fumado en mi vida.

y diseñadora de su propia colección de moda a base de trapos de cocina, cortinas y sábanas», es «hacer un Gran Hermano con todos nosotros. Un mes y medio de creatividad mostrando lo que hacemos, a cualquier hora del día. Un Instagram en directo»[14]. Por su parte, un tal Juan Ortega, conocido en su casa a la hora de comer, nos regala esta reflexión sobre el cinismo en las sociedades contemporáneas:

> Me dedico a indagar en el concepto de identidad mediante escáneres y *performance*. Yo mismo soy una *performance*: cuando voy a hacer la compra o a poner gasolina voy así vestido. Ahora acabo de afiliarme a un partido político con unos ideales muy alejados de los míos, simplemente para ver hasta dónde soy una persona libre de escrúpulos, se trata de una *performance* introspectiva. Me considero un individuo políticamente activo y tengo posiciones en contra del sistema del heteropatriarcado, de la heteronormatividad. Estoy intentando escalar posiciones dentro para ver si puedo llevar una vida paralela[15].

Dejando de lado estas declaraciones que dan *cringe*, cuando a Palomo Spain le preguntan qué es lo que tienen en común los miembros de la Removida Madrileña, el modisto responde que «en el fondo nosotros somos un grupo de niños normales, a los que nos gusta estar por casa en chándal. Eso es lo que de verdad nos une»[16]. Ahora en serio: Palomo Spain tiene una cierta relación con la escena urbana madrileña, sobre todo a través de Rosalía, para quien diseñó el vestido con el que la cantaora presentó su disco *El mal querer*, el 31 de octubre de 2018, en un concierto sorpresa en la Plaza Colón de Madrid. A todo esto, la portada de ese disco y de los *singles* que lo componen fue realizada por Filip Custic, un diseñador gráfico amigo de Palomo

[14] Marta Flores, «Y entonces surgió la "Removida" madrileña», *El País*, 17/03/2017.
[15] Ibíd.
[16] Ibíd.

Spain que, obviando todos los movimientos artísticos que han puesto los objetos en el centro de la figuración pictórica, dice ser el padre de una nueva corriente artística que él llama «objetivismo». Y, hablando de portadas, no podemos olvidarnos de Carlos Fernández-Pello, el escultor que hizo el Becerro de Oro para C. Tangana en *Ídolo*. Hay que recordar que a finales de 2018 Fernández-Pello comisarió la exposición *Querer parecer noche*, una de las muestras colectivas más importantes que se ha hecho del arte joven durante la última década en Madrid, muy centrada, como su propio nombre indica, en el ocio nocturno de la ciudad. Si algo puede llamarse «Removida Madrileña», es precisamente ese «triángulo del postureo», cuyos vértices son la moda, las artes plásticas y la música urbana, que se ha ido desarrollando recientemente en la capital de España.

Sin embargo, nada de esto tendría ninguna relevancia social de no ser por la existencia de unos medios de comunicación que, impelidos por el código deontológico del *show must go on*, necesitan carne siempre fresca. Y da la casualidad de que buena parte de estos artistas textiles, plásticos y/o urbanos ha entrado en la industria del espectáculo de la mano de figuras pertenecientes a la Movida o sus aledaños. Así, la primera actuación de PXXR GVNG en televisión tuvo lugar en un programa presentado por Santiago Segura y Alaska, dos iconos mediáticos de dos décadas felizmente pasadas: Alaska, con sus Pegamoides, de comienzos de los ochenta; Segura, con su *Torrente*, de finales los noventa. Por si fuera poco, ha sido Alaska quien ha establecido la analogía más convincente que se puede formular entre su generación, la del pasotismo y el desencanto, y los *millennials*, según informa la agencia EFE:

> Dice [Alaska] que artistas *millennial* como [...] Los Javis, Brays Efe, Soy Una Pringada o King Jedet le recuerdan a lo que fue la Movida y, pese a la diferencia de edad, comparte con ellos «el mismo sentido del

humor y unos mismos elementos culturales». «Al final, están haciendo lo mismo que hicimos nosotros. No han empezado con una gran productora, están haciendo algo súper *underground*, lo que pasa es que ellos son mejores hijos de Warhol porque son todos del siglo XXI, dominan las redes sociales y son sus propios directores de comunicación»[17].

Totalmente de acuerdo con lo de que son sus propios directores de comunicación (Soy Una Pringada y King Jedet empezaron de hecho como *youtubers*, que es la quintaesencia del «Yo me lo guiso, yo me lo como»). En lo que se equivoca Alaska es en utilizar el término *underground* para referirse a famosetes que tienen decenas, cientos de miles de seguidores en las principales plataformas de internet y que trabajan para firmas multimillonarias como Netflix o el grupo PRISA. Sean o no tan tan marginales como algunos lo quieren pintar, el vínculo que han mantenido estos *influencers* con la escena urbana española redunda en beneficio de nuestra intuición de que el trap es la música no oficial de la Removida Madrileña: Los Javis fueron profesores de interpretación de la edición de 2017 del programa de talentos *Operación Triunfo*, donde la presencia de la música urbana fue muy tozuda (véase el capítulo primero); Brays Efe entrevistó a Rosalía para la revista *Cosmopolitan* y emuló a C. Tangana en el programa de mímica musical *Tu cara me suena*; King Jedet, como ya vimos en el capítulo cuarto, ha colaborado estrechamente con Cecilio G.; y Soy Una Pringada es una seguidora acérrima del trap *emo*. Como le dijo al crítico cultural Jordi Costa, explicándole el significado de uno de sus tatuajes, y éste transcribió en su libro, inmejorablemente titulado *Cómo acabar con la contracultura*:

[17] Sergi Santiago, «Alaska: "Ningún *millennial* podría grabar ahora *Pepi, Luci, Bom*"», *EFE*, 13/03/2018.

Y esta cara —un emoticono triste— es de un movimiento de música que se llaman los Sad Boys (sobre todo un artista, Yung Lean) y me siento muy identificada, porque no son los típicos raperos de «me follo a cuatro putas no sé qué», sino que se van a un lado más metafísico y hablan de la tristeza, de la depresión, de que su vida es una mierda y todo y me gusta y también glorifican mucho la cultura del 2001, 2003, los Nokia, todo ese imaginario de cosas muy *kitsch* que había en el 2000, con lo que también me siento muy identificada[18].

O como dijo cuando tuvo que presentarme a mí en el programa de radio *Vodafone yu*: «Entrevistó a Yung Beef, icono de nuestra cultura» (y, hasta cierto punto, del trap *emo* y de los *sad boys* en España)[19]. He aquí otro paralelismo con los años

[18] Jordi Costa, *Cómo acabar con la contracultura*, Barcelona, Taurus, 2018, § 7.3.

[19] No en balde, el último disco que ha publicado Yung Beef es *Traumatismo kraneoencefálico* (2018), en colaboración con Goa, quien —como ya vimos en el capítulo sexto— se puede considerar el paradigma de los *sad and emo boys* de la escena urbana española. Calificado como el «Lil Peep español», aunque a él no le guste ese calificativo, el propio nombre de este trapero ya es una putada y un autotroleo: Goa, la antigua colonia portuguesa en la India, considerada por los lusitanos como poco menos que el paraíso terrenal, no puede estar más lejos del carácter depresivo de este artista urbano nacido y criado en Valencia. Fue allí donde dio sus primeros bolos, sin que su estilo encajara con la escena local levantina —su primer concierto fue con los levantinos y levantiscos Kidd Keo y Chanel—, motivo por el cual se trasladó a Madrid, donde se dio a conocer después de participar en «Guns N Roses», uno de los temas de *El plugg mixtape* (2018) de Yung Beef. La misma semana en que salió aquel disco, Goa publicó su primer *single*, «Yeyo en mi iPhone», cuyo glitcheado videoclip resume perfectamente su imaginario, a medio camino entre el *grunge* y el trap *emo*: calaveras, pastillas, tiburones, el logo de Windows 95, etc. «Yeyo en mi iPhone» es el tema más destacado de *HellPopStar*, el primer álbum de Goa, en el que nos encontramos temas como «Tribute Song», con un *riff* claramente reconocible de Nirvana, o «My Crush», en cuyo videoclip aparece el valenciano con una sudadera en la que se puede leer «Ultra Violence» encima de los caracteres en japonés de *Neon Genesis Evangelion*. Goa mantuvo el mismo tono y los mismos referentes en *Traumatismo kraneoencefálico*, *mixtape* en la que volvemos a encontrar canciones tributo a viejas bandas de rock (Red Hot Chilli Peppers, por ejemplo) o a viejas series de animación (*Castelvania*, donde escuchamos la que probablemente sea la mejor rima de toda la discografía de Goa: «He estado pensando en que tú no eres para mí; / yo veo rojo sangre, tú rojo carmín. / He estado pensando en que tú no eres para mí; / yo estoy tan muerto y tú tan loca por mí». En fin, no creo que a estas alturas nadie dude del componente *emo and sad boy* de Yung Beef, ya sea por méritos propios, como vimos en el capítulo tercero, ya sea por su fructífera asociación con Goa (Cfr. *Vodafone yu*, «Filosofamos con Soy una Pringada y Ernesto Castro, YouTube, 23/01/2018).

ochenta: *Vodafone yu* ha desempeñado para el famoseo madrileño actual el mismo papel que cumplió *Diario Pop*, el programa radiofónico de Jesús Ordovás, para la Movida Madrileña. Por *Vodafone yu* —en concreto, por la sección musical de Antonio Castelo— han pasado los artistas urbanos más conocidos de este país, muchos de los cuales se hicieron famosos a raíz de su paso por ese *podcast*. Si *Vodafone yu* es el *Diario Pop* de nuestro tiempo, cabe preguntarse cuál es el equivalente actual de *La edad de oro*, el programa de televisión que presentó Paloma Chamorro durante los años más álgidos de la Movida. A mi juicio, el candidato más sólido a ese título es *La Resistencia*: del mismo modo que el programa de Chamorro subvirtió los cánones audiovisuales de su tiempo, entrevistando a músicos fumados o borrachos en el estudio de Televisión Española apenas una década después de la muerte de Francisco Franco, David Broncano hace lo propio en una época dominada por la rapidez y el buen rollo, con sus postentrevistas llenas de tiempo perdido y de silencios incómodos.

Sin embargo, el puesto de «*La edad de oro* del siglo XXI» está muy disputado, y quienes más lo han luchado han sido los realizadores del programa de YouTube *El Bloque*. Cuando Alicia Álvarez Vaquero, una de sus dos presentadores, escribió un artículo sobre el aniversario de la primera emisión de su programa, estableció el siguiente paralelismo entre su trabajo y el de Paloma Chamorro: si, con sus conciertos en directo, *La edad de oro* había convertido los platós de Televisión Española en el Rock-Ola (el mítico garito de la Movida), *El Bloque* estaría convirtiendo la sala 3 del Apolo, la discoteca donde se rueda el programa, en un estudio de grabación hecho y derecho[20]. Fue justamente en esa sala 3 del Apolo donde Álvarez Vaquero le leyó a C.

[20] Alicia Álvarez Vaquero, «El Bloque: todos los "¿y si…?"», *RockDelux*, n.º 380, febrero de 2019, p. 4.

Tangana la cita de Alaska sobre Warhol que hemos referenciado previamente y, a continuación, le preguntó lo que sigue:

—¿Qué tiene en común tu generación con la suya? —Refiriéndose a Alaska.

—¿La droga? —respondió rapidísimo C. Tangana mientras miraba con cara de pillo a la cámara[21].

Más allá de la broma, como vimos en el capítulo segundo, actualmente se está produciendo un aumento en el consumo de opioides, incluida la heroína, que permiten establecer sin dificultad un parangón narcótico entre los años ochenta y el presente. Por lo demás, como ya expusimos en el capítulo quinto, C. Tangana ha reivindicado creativamente a Andy Warhol, quien vino a Madrid en 1983 a venderle obra a Miguel Bosé y a no pasar más allá de la tienda de *souvenirs* del Museo del Prado. Nuevamente es Alaska —quien no asistió a la recepción del pintor porque entonces consideraba que su obra era «una blasfemia, un timo y una *vendetta* capitalista contra el verdadero arte»— quien, pasadas las décadas, mejor ha comprendido la sombra que proyecta el rey del *pop art* sobre las redes sociales:

Warhol se adelantó a su tiempo, sobre todo la forma en que trató a los medios de comunicación. Al crear la Warhol TV, se convierte en el primer *youtuber*, con su adicción a las Polaroids fue el primer *instagramer* y con sus *Diarios* es el primer *blogger*. Entonces, si viviera hoy, Warhol sería un *influencer*, que básicamente es lo que representa su figura. Warhol se inventa en el siglo XX conceptos que triunfarían en el XXI, como la fama, el valor de la copia frente al original y también el concepto de superestrella, que lo mismo valía para un chapero como Joe Dallesandro que para una actriz como Liza Minnelli. Básicamente,

[21] *El Bloque*, «El Bloque 03 - C. Tangana ft. Capullo de Jerez, Damed Squad, Jedet, Brat Star, Yung Beef, Alizzz», YouTube, 29/06/2018.

eso es en lo que ha derivado el concepto de *celebrities* hoy en día. Si viviese todavía, Warhol estaría haciendo un *reality show* y llevaría todo el día una cámara al hombro para contar cada cosa que estuviera haciendo. No se trata de debatir si Warhol está o no vigente, sino de recordar que gran parte de lo que la mayoría consideramos arte o entretenimiento estaba ya en Warhol en los años sesenta[22].

Sin embargo, hay una similitud entre la Movida y la Removida Madrileña en la que Alaska no repara: las subvenciones municipales. La música de los años ochenta no habría sido lo que fue sin el apoyo de unas alcaldías socialistas que buscaban fidelizar el voto joven y mostrar seguridad ciudadana, retomando las calles en una época de terrorismo rampante. En el presente, una vez disuelta la banda terrorista ETA, los ayuntamientos tienen un interés más económico que político en mantener un conjunto de conciertos y festivales que todos los años atraen a miles de turistas a sus ciudades. Ya hemos visto lo importantes que fueron las fiestas de la Mercè en Barcelona para el despegue de grupos de trap como PXXR GVNG, que tocó en ellas en 2014. El equivalente en Madrid serían las fiestas de San Isidro Labrador, que en 1985 acogieron un famoso concierto de Los Smiths, presentados por Paloma Chamorro con un discurso en el que se daba gracias a los dos santos patrones del día: San Isidro y San Tierno.

Pues bien, en esas fiestas de San Isidro de 2016, en los Jardines de las Vistillas, tocó la «AGZ familia» al completo, es decir, todo el círculo de amistades y contactos de C. Tangana, desde Banana Bahía Music, sus productores gallegos, hasta Erik Urano, uno de los pioneros del *grime* en España, pasando por Pedro LaDroga, cuyo *hit* «Ke kiere ase» acababa de versionar el Madrileño. El cartel promocional del concierto mostraba a los miembros de esta familia, sentados alrededor de una mesa ovalada, como si

[22] Víctor Lenore, «Bienvenido, Mister Warhol: la semana en que la Movida mostró su cara más paleta», *El Confidencial*, 17/04/2018.

de la última cena se tratara, repartiéndose la carne de un cocodrilo (referencia inevitable a «Alligators»). La buena acogida de aquel concierto, inmortalizado con un vídeo en el canal de YouTube de AGZ, apenas unos días antes de la última entrega del *beef* entre C. Tangana y Los Chikos del Maíz, supuso un espaldarazo para el grupo madrileño, que se puso inmediatamente a trabajar en el disco que iban a sacar a finales de año: *Siempre*.

Ésta no fue ni la primera ni la última vez que la alcaldía de Ahora Madrid, enzarzada en una guerra cultural con la derecha, contó con la música urbana para sus actividades culturales. En el World Gay Pride de 2017, que tuvo a bien celebrarse en Madrid, se invitó a C. Tangana a que diera un concierto en la Puerta del Sol, y el Madrileño aprovechó para proyectar el videoclip altamente *queer* de «Pop Ur Pussy». A lo largo de aquel día del Orgullo Gay, que sacó a más de dos millones de personas a la calle, con un desembolso aproximado de ciento quince millones de euros, hubo actuaciones de otros artistas más o menos vinculados con la escena urbana española, tales como Putochinomaricón, quien expresó su visión crítica con respecto a los valores del eurocentrismo y del capitalismo rosa que, por desgracia, se han adherido a la efeméride de los disturbios en Stonewall.

Este ambiente favorable a la música urbana en Madrid ha generado durante los últimos dos años un curioso fenómeno de migración desde la que hasta hace nada era la sede oficial del trap en España: Barcelona. A pesar de las raíces que tiene la música urbana en la Ciudad Condal, desde los festivales Primavera y Sónar hasta los *skaters* de la plaza del MACBA, pasando por una alcaldía, la de Ada Colau, que en principio no tendría por qué ser menos favorable al trap que la de Manuela Carmena, a partir de 2017 se ha producido un éxodo de artistas urbanos desde la capital de Cataluña a la de España. Cuando, a comienzos de 2018, le

preguntaron a Yung Beef por las razones de su traslado de Barcelona a Madrid, el trapero respondió lo siguiente:

> En Barcelona están matando la escena *underground*. Intenté montar fiestas y movidas, y me sentí más rechazado que apoyado. Los que mueven el dinero quieren una escena sin riesgo, pensada para los guiris. En Madrid hay más cultura de club y tengo veinte salas donde puedo hacer cosas[23].

Esta entrevista fue compartida y comentada en Twitter por una de las pocas políticas *millennial* de relevancia dentro del Partido Popular, Andrea Levy, quien se había dejado ver previamente en un concierto de trap con Nacho Vegas, el cantautor de izquierdas que había declarado en 2011 que «cualquiera que se considere de derechas ha de ser un cretino o un cabrón»[24]. Pues bien, Andrea Levy, que no sabemos en cuál de esas dos categorías de Nacho Vegas se encuentra, compartió la entrevista de Yung Beef y comentó lo siguiente:

> «Barcelona está matando la escena *underground*». No sólo esto: está perdiendo la vanguardia, la frescura y el atraer talento cultural. Cerrándose al adentro, expulsa al afuera. Justo lo contrario de la visión cosmopolita que fue y que debería seguir siendo.

[23] Javier Blánquez, «Yung Beef: "El trap es ahora la música más fuerte"», *El Mundo*, 01/02/2018.

[24] Como apostilló la periodista Sabela Rodríguez: «El impacto que provoca encontrarse a Andrea Levy con Nacho Vegas en un concierto de trap es quizá de grima. Extrañeza. Una pareja inconexa que, en este contexto ajeno a ellos, se convierte en un gigantesco pulpo (con cabeza de progre y cuerpo de pija) en un garaje lleno de personitas con gorra y *lean*, esa bebida morada que mezcla Sprite con jarabe para la tos. Son el meme del señor Burns disfrazado de Jimbo y el de Steve Buscemi, dos en uno. Son tu jefe vistiendo casual los viernes. Son dos señores nadando con manguitos en un océano adolescente» (Sabela Rodríguez, «Andrea Levy con Nacho Vegas en un concierto de trap. ¿Quién da más?», *El País*, 19/02/2017).

Evidentemente, lo que estaba haciendo Levy era dotar las declaraciones de Yung Beef de un contenido político que no estaba en ellas. Para Levy, la decadencia cultural y musical de Barcelona se debería principalmente a la apuesta de los partidos nacionalistas por el secesionismo. Esta visión negativa con respecto a la independencia de Cataluña no estaba, por supuesto, ni en la letra ni en el espíritu de Yung Beef; y ante una pregunta que le formulé sobre el *procés*, me dijo lo siguiente:

> Pero es que tampoco sé ni por qué está pasando, ¿sabes lo que te digo?, porque… Ah, sí que sé por qué está pasando. Yo creo, mi opinión es básicamente que se trata del problema de todos los problemas, que es poder y dinero, dinero y poder. Está claro que hay cuestiones culturales, está claro que hay cuestiones de eso, pero para mí las cuestiones culturales no se solucionan así, lo primero. Lo segundo: es como entrar a un problema dentro de otro problema, ¿sabes? Yo, cuando me pongo a hablar del independentismo, de Cataluña o algo (que no hablo mucho, más bien escucho la opinión de la gente porque, primero, no es un tema que me toque directamente. Sí me toca directamente porque es mi país y tal y to, pero con mi mentalidad no es un tema que me toque). Pero es un problema dentro de otro problema. Yo quitaría a España, ¿sabes? ¿Cómo voy a apoyar que se haga otra separación más? Pero, a la vez, si ya me pongo en el plano realista de que estamos en un país, en un mundo con países y to, lo veo bien, ¿sabes? Tengo como muchas contradicciones yo también dentro de eso[25].

Vistas estas declaraciones y conociendo el carácter provocador de Yung Beef, no sorprende el corte que le dio a Andrea Levy cuando ésta insistió nuevamente por Twitter en que «Aquí somos de Yung Beef»: «Pues yo creo que yung beef te vaciaría un cargador en la pierna si pudiera», le respondió

[25] Ernesto Castro, «Yung Beef en diálogo con Ernesto Castro», YouTube, 13/12/2017.

el granadino. Aquí, en la amenaza de disparar a un político en la rodilla, hallamos nuestra última analogía entre la Movida y la Removida Madrileña. Y es que, según el relato de la derecha española, el motivo por el cual Barcelona dejó de ser la capital cultural de España que había sido durante los años sesenta y setenta se debió al auge del catalanismo durante la década de 1980. Recordemos que fue en 1981 cuando surgió la Crida a la Solidaritat en Defensa de la Llengua en contra de los intelectuales que se oponían a la inmersión lingüística en catalán y que habían firmado ese mismo año el *Manifiesto de los 2.300.* Entre los abajofirmantes se encontraba Federico Jiménez Losantos, quien acababa de publicar su primer libro, *Lo que queda de España,* con una editorial tan poco sospechosa de derechismo como era la libertaria *Ajoblanco.* El caso es que Jiménez Losantos, que entonces estaba haciendo una transición o transacción desde el maoísmo lacaniano y telqueliano de su juventud al liberalismo españolista de su madurez, se vio obligado a abandonar Barcelona en ambulancia después de que los terroristas *amateurs* de Terra Lluire le secuestraran y le dispararan en la pierna, un atentado al que el propio Jiménez Losantos quita hierro en sus memorias al calificarlo jocosamente de «piernicidio»[26]. He aquí, por lo tanto, nuestro último y aventurado parangón entre los años ochenta y la década de los 2010: si la Movida Madrileña se alimentó en buena medida de artistas que previamente habían formado parte de la contracultura barcelonesa, cabe preguntarse si hoy en día está pasando algo similar, y si la culpa la tiene el *procés,* según la sesgada lectura de Andrea Levy, o —como apunta, a mi juicio con mucho más tino, Yung Beef— ello se debe principalmente a las cotas insostenibles de turismo que tiene que soportar la Ciudad Condal.

[26] Federico Jiménez Losantos, *La ciudad que fue: Barcelona, años 70,* Barcelona, Temas de Hoy, 2007.

7.3. El *flamencamp*

La tercera y última forma de *retrofolk* de la que vamos a hablar en este capítulo es lo que yo propongo llamar «flamencamp». Esta palabra puede tener dos sentidos, uno genérico y otro específico, siguiendo la famosa distinción peripatética entre los géneros y las especies. *Flamencamp* en el sentido genérico del término son todas aquellas obras musicales que están a caballo entre el trap y el cante jondo. Igual que existe Bandcamp, que es una plataforma digital a la que los músicos pueden subir su obra y recibir financiación a cambio de ella, el *flamencamp* es, literalmente, el campo en el que el flamenco y la música urbana se reúnen. El *flamencamp* genérico abarca, por tanto, desde la forma en que el flamenco ha influido al trap, prestándole su jerga y sus referentes (en particular, Camarón), hasta la forma en que las formas más experimentales del cante jondo han tomado ciertos elementos distintivos de la música urbana reciente (sobre todo el Auto-Tune)[27].

Por su parte, el *flamencamp* en un sentido específico es ese tipo concreto de mezcla entre la música urbana y el cante jondo que tiene como resultado, sea intencionado o no, ciertos efectos caricaturescos para alguna de las partes. Como es evidente, todas las formas de *flamencamp* específico son formas de *flamencamp* genérico, pero no al revés, ya que el primero es un subconjunto del segundo. Aquí, por supuesto, no estamos utilizando la

[27] Huelga decir que no todo el mundo ha visto con buenos ojos estos préstamos entre la música urbana y el flamenco. Así, el historiador romanista Rafael Buhigas Jiménez, con motivo de la polémica sobre la apropiación o expropiación cultural de Rosalía respecto de la cultura gitana, de la que hablaremos a continuación, comentaba lo siguiente: «Igual que a los traperos en general, a Rosalía le parece muy original usar palabras del caló, como "undebel". Pero dudo que sepa lo que es el dolor de no entenderte con tus mayores y perder un rasgo distintivo como es la lengua. Además de exotizar la jerga y encaminarla en el sentido que le quiso dar el poder dominante: ser una forma de entenderse entre delincuentes y paganos» (Lorena G. Maldonado, «Los gitanos atacan a Rosalía: "Usa nuestros símbolos como pestañas postizas"», *El Español*, 31/05/2018).

palabra inglesa *camp* en su sentido lato, traducible al castellano como «campamento», sino en su sentido estrecho y estético, recogido por Susan Sontag en sus famosas «Notas sobre lo *camp*».

Según Sontag, lo *camp* es una de las tres sensibilidades estético-morales de Occidente, junto con la alta cultura y la expresión de emociones extremas. La alta cultura, basada en los valores de la verdad, la belleza y la seriedad, es esencialmente moralista al identificar lo bueno con lo bello y no contemplar la posibilidad de obras de arte bellas que presenten modelos de conducta negativos. El segundo tipo de sensibilidad, por el contrario, contempla la posibilidad de un conflicto entre la moral y la estética al apreciar las emociones extremas, tales como la angustia o la locura, que tal vez ofrezcan belleza pero no, desde luego, bondad. Lo que tienen en común estos dos tipos de sensibilidad es que ambos están atravesados por la seriedad proveniente de la moral. Lo *camp*, por el contrario, es un tipo de sensibilidad puramente estética que está libre de lo serio, pero no porque abogue por lo alegre o lo divertido, sino porque fracasa en sus pretensiones de ser alta cultura o de expresar emociones extremas. En palabras de Susan Sontag: «En lo *camp* ingenuo, o puro, el elemento esencial es la seriedad, una seriedad que fracasa. Desde luego, no toda seriedad que fracasa puede ser reivindicada como *camp*. Sólo aquella que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo»[28].

En este sentido, el *flamencamp* específico es aquel tipo de fusión entre el flamenco y la música urbana que, aspirando a la seriedad de la alta cultura o de las emociones extremas, termina haciendo el ridículo. En la práctica, por supuesto, resulta muy difícil distinguir entre ambos tipos de *flamencamp*, motivo por el cual vamos a suponer que todos los ejemplos mencionados en esta sección son genéricos salvo uno, a nuestro juicio claramente

[28] Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona, Alfaguara, 1996, p. 365.

específico: Rosalía. Por lo demás, ambos tipos de *flamencamp* son un ejemplo de *retrofolk* porque toman un fenómeno cultural vivo y lo convierten *volens nolens* en algo del pasado.

Ejemplos de *flamencamp* genérico los hay a patadas. Como ya vimos en el capítulo tercero, los miembros de PXXR GVNG han dedicado varios temas a figuras importantes del cante jondo. Así, la canción sobre El Cigala que cierra el álbum de *Los Pobres* es un homenaje explícito a las farras de este cantaor («Coca y marihuana, nos vamos de gala. / Te convierto el club en una boda gitana, / tangos y fandangos, tirando de pala. / Lléname de oros, puta, soy el Cigala», reza el estribillo). Frente a esta visión superficialmente festiva del flamenco, la canción que hizo Khaled en solitario titulada «Camarón» profundiza en el intercambio cultural que él, como hijo de magrebíes, ha tenido con la comunidad gitana en España. «Escuchando al Cheb Bilal con mis paisanos, / escuchando al Camarón con los gitanos, / Dios bendiga a to los barrios bajos. / Esto es pal que josea porque no tiene trabajo, / pal que se lía a puñetazos antes de llamar a los payos», canta Khaled, mostrando su orgullo de clase y de etnia.

Pero no han sido sólo los traperos los que han reconocido en el flamenco el fundamento de la genuina cultura urbana y callejera en España. También ha habido algunos cantaores y tocaores que han utilizado ciertos recursos musicales convencionalmente asociados al trap. Así, Soleá Morente, hija de ese maestro de la fusión flamenca que fue Enrique Morente, ha incluido un corte con Auto-Tune en su último disco, *Ole Lorelei* (2018). La canción de marras, titulada con el hipérbaton «La misa que voy yo», es una «Soleá con Auto-Tune» que, a través de sus agudos incomprensibles, muestra el desgarro interno de la religión y del lenguaje. En el videoclip de este tema, que apenas dura un minuto y medio, sale la cantaora en el interior de una pequeña iglesia, vestida a caballo entre una viuda y una gótica, con la mantilla y la peineta, pero también con unas botas de plataforma y con los ligueros

de las medias a plena vista. Cantar de esa guisa y con Auto-Tune dentro de una parroquia puede sonar a blasfemia contra la religión cristiana y, sobre todo, contra la religión flamenca, pero, en el fondo, lo que está haciendo Soleá Morente es continuar con la tradición de vanguardia y de síntesis de su padre, demostrando, ya de paso, que no hace falta tener mala voz para utilizar el Auto-Tune, que los que «saben cantar» también pueden recurrir a esta herramienta musical con fines creativos y expresivos.

A comienzos de 2018, Spotify creó una lista de reproducción titulada «Flamenco + Flow» que certificó la existencia de una nueva escena urbana a caballo entre la tradición musical gitana y las nuevas formas del *hip-hop*. Entre los artistas que suelen aparecer en esa lista (Nyno Vargas, FlowZeta, Daviles de Novelda, etc.), cabe destacar a Moncho Chavea. Como ha subrayado el periodista musical José Manuel Gómez, este cantante de Pan Bendito, el barrio del que salió el Langui, tiene una singular genealogía: el padre de uno de sus colaboradores, Original Elias, encarnó al Vaquilla en la pantalla grande, y él mismo está emparentado con la familia Carbonel, de la que forma parte el tocaor Montoyita y la viuda de Enrique Morente[29]. En esa intersección entre el cine quinqui y la vanguardia flamenca se encuentra justamente Moncho Chavea. Así, en algunas de sus canciones se escuchan *samples* de Héctor Lavoe *en su salsa* junto a declaraciones de denominación de origen como ésta: «Esto es España, no estamos ni en Puerto Rico ni en el Bronx, / aquí suenan por las calles canciones de Camarón» («De la tumba salió»). No es de extrañar, por lo tanto, que una de las canciones más conocidas de este «Quincy Jones del trap gitano», como lo ha calificado José Manuel Gómez, sea un homenaje a la cantaora Remedios Amaya («Tus labios pa mí») con un estribillo en

[29] Cfr. José Manuel Gómez, «De Pan Bendito a Nueva York con Moncho Chavea: la eclosión del trap flamenco», *El Mundo*, 11/07/2018.

spanglish cantado nada más y nada menos que por un vocalista de *reggae*. ¿No querías experimentación? Pues toma dos tazas.

Otro artista urbano que ha fusionado el trap, el flamenco y el reguetón con gran éxito de público y de crítica ha sido Maka. De hecho, su tercer disco, *Pvreza* (2015), se puede considerar un resumen perfecto y exacto del tipo de fusión que se está produciendo entre estos tres géneros musicales, con esa uve en el título que indica que lo puro, en Maka, no tiene miedo a mancharse de nuevos sonidos y lenguajes. La portada de este álbum es un coche antiguo, parecido al Ford Capri de El Coleta, quemando rueda y levantando una humareda blanca sobre un fondo rojo con aspecto de mármol o de líquido viscoso. ¿Qué mejor representación de ese cruce de caminos —de ese *carrefour* de la tradición y la vanguardia que encarna Maka— que ese contraste entre lo automovilístico y lo marmóreo? El tema que da título al disco hace además un alegato en contra del postureo *gangster* que conviene citar por extenso:

> Cambiaron los tiempos, cambiaron el juego, *brother*. / Ahora hay muchas putas que hablan sin tener cojones: / que si drogas, que si *money* en los callejones; / tú que le pides a tu hermana hasta los pantalones. / A mí, vergüenza me daría mirarme al espejo, / sabiendo que no eres lo que dices / y te lo estás comiendo. / Lo mejor que puedes hacer es buscarte un trabajo. / Si no quieres pasar hambre debes de ir cambiando. / No me lo tomes a mal, pero en la calle tú duras lo que dura un gramo de *weed*, papa. / Lo que hace uno, lo debe callar; / estarías preso si fuera verdad. / ¿A quién se le ocurre decir en un vídeo que mueves de eso, subnormal?

El hecho de que Maka haya estado en la cárcel y, sin embargo, no critique a los *goofies* desde una posición de «Yo soy más malo que vosotros», sino que, al contrario, abogue por la convivencia vecinal y los valores comunitarios, le ha convertido en una figura

especialmente querida por los intelectuales de izquierdas que se han aproximado al fenómeno del trap. Así, en un artículo anónimo publicado en *Tinta Roja*, la revista de los Colectivos de Jóvenes Comunistas, después de echarle en cara a la mayoría de los traperos su origen de clase y su discurso neoliberal, así como el hecho de que el trap guste a la clase media como una forma de fetichización de la pobreza y de erotización de lo precario («el joven de clase obrera como mono de feria», escribe el articulista anónimo), el texto salva a Maka como uno de los pocos artistas urbanos que hace música con conciencia de clase[30]. En concreto, elogia «La vida es», el tema hecho en colaboración con Dellafuente, «todo un himno a la clase trabajadora», ya que en él se habla del dinero, pero no como el único fin y meta en la vida, sino como un medio necesario para la supervivencia de los más golpeados por la crisis. Basta con echar un vistazo a la letra para darse cuenta de que estamos ante un tema mucho más explícito y comprometido socialmente de lo que es habitual escuchar en el trap español:

> Gloria bendita pa las amas de casa, / que ponen corazón / en to lo que hacen y qué mal lo pasan: / su marido ha vuelto a prisión. / Gloria bendita pa los que se van / al mercao a levantar y madrugar, / y sus niños con la cara triste: / otro año sin ir a EuroDisney. / Mucho

[30] A la hora de repasar la extracción de clase de los principales artistas urbanos españoles, este articulista anónimo no deja títere con cabeza. Después de recordar que Bad Gyal es hija de Eduardo Farelo, un conocido actor y presentador de la televisión catalana, y que el padre de Hacha Dastral, el productor de P.A.W.N. Gang, fue *conseller* de Salud de la Generalitat durante el mandato de Artur Mas, el de *Tinta Roja* se anima a cuestionar incluso la biografía oficial de Yung Beef, considerado habitualmente uno de los artistas con más calle y *realness* de la escena nacional: «Sorprende también ver las declaraciones de Yung Beef, hablando de que antes de hacer música "estaba enmallado" (es decir, que pasaba hambre) y la dudosa biografía del artista en Wikipedia, donde se afirma que desde los trece años recogía chatarra, pero, sin embargo, su madre es miembro de una respetada compañía de teatro de Granada y sus fotos de familia se asemejan más a las de una familia corriente que a las de un *gangster* curtido en las peleas, las armas y el tráfico de drogas» («Trap, ¿la voz de los barrios? Erotizar lo precario. La clase obrera como mono de feria», *Tinta Roja*, 25/03/2017).

amor pa los que se levantan / pa tirar su familia adelante: / jóvenes padres adolescentes, / y su familia no quiere ni verles.

No debería sorprendernos, por lo tanto, que Dellafuente y Maka sean cantantes con fuertes raíces en su ciudad natal, Granada, hasta el punto de que a veces se les considera inexportables fuera de España. Dellafuente ha reconocido en varias entrevistas que él es consciente del carácter folclórico y localista que tiene su música. Eso no le preocupa, ya que su modelo de trabajo se basa justamente en la proximidad y familiaridad con sus *fans*. Así, Dellafuente no concede apenas entrevistas a medios de comunicación, sino que saltándose intermediarios innecesarios, responde directamente a las preguntas que le plantean sus seguidores en las redes sociales durante lo que él llama su «consultorio»: sesiones de preguntas y respuestas en Twitter con una duración aproximada de diez minutos. Siguiendo ese mismo *modus operandi*, el último disco de Dellafuente, *Ansia viva* (2016), fue financiado a través de la plataforma de *crowdfunding* Verkami, donde obtuvo más de diez mil euros de parte de cuatrocientos mecenas distintos. El granadino es, además, uno de los traperos que más ha rentabilizado la producción de *merchandising*, y llegó a crear camisetas de su propio equipo de fútbol, el Dellafuente F.C., producidas en colaboración con Nike. Por si fuera poco, hizo una *playlist* para la Super Olla XXL, una atracción de una feria ambulante en la que no ha parado de sonar su tema «Me pelea», entre otros muchos *hits* propios y ajenos. El propio Dellafuente ha reflexionado sobre su capacidad para hacer negocios en su canción «Marketing», en la que sostiene que la clave de su carrera musical «no es tener un buen producto, es saber venderlo. / Yo sé más de negocios que de hacer canciones; / la vida es puro *marketing* y tentaciones, / la moda sólo hace que seamos iguales. / Yo sé algo de producir, pero no instrumentales». Sintetizando lo que hemos

dicho acerca de la posición de Dellafuente con respecto a la clase trabajadora y a la delincuencia callejera, no debería sorprender que el granadino hablase en los siguientes términos de su nueva vida como músico en canciones tan bien escritas como «Dile»:

> El que toque mi comida, te juro corto sus alas. / Mi trabajo es la música, compai, las cosas claras: / yo ahora sobrevivo de esto, estoy comiendo de esto; / a la mínima que falte, te lo juro no contesto. / Yo no soy de amenazar, me gusta hablar con los hechos, / y no me gusta llevarme una extensible pa los conciertos. / Estoy dando trabajo a los chavales con mi música; / estoy dando alegría a mi familia con mi música; / estoy haciendo música, callao, centrao en mi música. / A mí tienes que matarme pa que pare de hacer música / Yo nunca en mi vía había pensao en ser cantante, / queríamos ser tos narcotraficantes. / Me río de tos los que se reían de lo que hago. / Mira, hermano, / ahora me da igual que se me acabe el paro.

Este fuerte vínculo de Dellafuente con su ciudad se evidenció especialmente en noviembre de 2018, cuando el granadino fue invitado a dar un concierto acústico en una de las salas del museo en que se ha convertido el palacio de Carlos V en la Alhambra. Allí, delante del cuadro de Manuel Gómez-Moreno que representa la salida de Boabdil de Granada, Dellafuente hizo un homenaje al flamenco al vestir una camiseta de Camarón, y uno de sus dos guitarristas, una del Torta. Entre las cuatro canciones que se interpretaron sobre un fondo de guitarras españolas y eléctricas cabe destacar «Yo he nacío», uno de los temas que formaron parte del EP *Descartes*, publicado a finales de 2016. A pesar de su título y de su portada —una foto de René Descartes con los ojos en blanco, enmarcado delante de cuatro granadas maduras y un rosario—, se trata de un disco de canciones descartadas de *Ansia viva* (el segundo y por el momento último LP de Dellafuente) y no tiene nada que ver con la filosofía del

genio francés, salvo que por tal se entienda la referencia al ser-más-grande-de-lo-cual-nada-puede-pensarse que aparece en un momento de «Yo he nacío»: «Yo no creo en Dios, / no pienso que nadie me esté allí esperando. / Aquí somos iguales. / Dejad los espejos, mirad los cristales. / Hablo de corazón, transparente, / sin efectos especiales. / Si yo muero mañana, / quiero que sepan que / no me gusta la fama, tampoco la busqué».

En términos musicales, uno de los elementos más sorprendentes de Dellafuente es su forma de abordar las relaciones de pareja. En una escena urbana donde las canciones de temática sexoafectiva suelen abordar la cuestión desde el punto de vista más efímero y carnal posible (el polvo de una noche, y si te he visto no me acuerdo), Dellafuente sorprende y se desmarca al representar a las mujeres como algo más que putas o *bitchies*, al abordar la problemática del amor a largo plazo. Aunque una de sus canciones más conocidas en solitario se titule «Consentía», y la representación que en ella se hace de la mujer haga honor a su título: como una suerte de ama de casa que hace las veces de contable y de valida de su esposo («Yo no sé matemáticas. / Ella me ayuda, la tengo de prácticas. / Me dice la cantidad / me calcula qué tengo que ingresar. / Lo que hay que comprar, / lo que hay que buscar, / el dinero lo sabe blanquear. / Está conmigo, ella es la mía»); también es cierto que otro de sus temas más populares, «Guerrera», esta vez en colaboración con C. Tangana, trata sobre un tipo de feminidad radicalmente opuesta: independiente, desafiante y combativa.

Con independencia de la imagen que ofrezca de las mujeres Dellafuente, el hecho es que en sus canciones encontramos un abordaje mucho más maduro de las relaciones sexoafectivas, como se puede escuchar en canciones como «Cuéntamelo», donde se narra la historia de una pareja que tenía pensado casarse y tener hijos, pero que, desbordados por la monotonía de la vida en común, por las rutinas que van minando la pasión

día a día, se encuentran a punto de separarse: «Te di una tarjeta regalo / y te regalé una gargantilla; / la tarjeta ha caducao / y la joya ha perdío garantía; / ni te la he visto puesta. / Con la relación a cuestas, / cansao de que tú te molestas, / de correr en circuitos de recta. / Te dije: "Pide lo que quieras. ¿Qué es lo que quieres tú?". / Dijiste: "Suelo de gomaeva / de color azul". / Dijiste que unas Adidas nuevas, / dijiste que una vida nueva, / y yo noto lo poco que queda / y cómo se apaga la luz».

Dicho esto, el motivo por el cual Dellafuente pertenece al *flamencamp* en el sentido genérico del término es porque en muchas de sus canciones nos encontramos con guiños explícitos al cante jondo y a la copla andaluza. Así, en «Jandones» («Muchos se han mosqueao / y hasta me han preguntao: / "Chi, ¿no te gusta Rihanna?". / Prefiero a la Jurao»), o en «Pasa página» («Si te digo que esto es música del barrio te miento, / la música del barrio siempre va a ser el flamenco»), o en «Al vacío» («Lo mismo me escuchan pijas / que en centros de menores. / Le follen a la Rihanna, prefiero a la Pastori»). Por si no hubiera quedado claro, esta última canción comienza con el extracto de una entrevista a Camarón en la que el cantaor respondía a los que le acusaban, allá por 1972, de haber perdido pureza por haberse trasladado a Madrid: «La pureza no se puede perder nunca cuando uno la lleva dentro de verdad». El problema de muchos de los artistas urbanos que pertenecen al *flamencamp* genérico, y no digamos ya al *flamencamp* específico, es que esa pureza la llevan tan dentro y está tan impermeabilizada de cara al exterior que, como reza el título de Dellafuente, parece que está envasada «al vacío».

Éste es el caso de la cantaora que mejor representa el *flamencamp* específico, Rosalía, como se puede ver a poco que se repase su trayectoria musical. En febrero de 2017, la catalana publicó su primer álbum: *Los Ángeles*. Como su propio título sugería, este disco manifestaba las ganas que tenía Rosalía de

vincularse con la capital de California, cosa que consiguió a finales de ese mismo año cuando fue nominada a los Premios Grammy Latinos en la categoría de Artista Revelación. Allí, en Los Ángeles, interpretó una versión de «Cuando nadie me ve», de Alejandro Sanz, elegido Personalidad del Año por los organizadores del evento: una bonita forma de filiarse y afiliarse con uno de los artistas musicales más internacionales que ha tenido nuestro país. No en balde, lo que *Los Ángeles* ponía de manifiesto era ante todo el trabajo de investigación que había llevado a cabo Rosalía cuando nadie la había estado viendo. Y es que, después de haber quedado semifinalista con quince años en el programa de talentos *Tú sí que vales* y de haberse operado las cuerdas vocales con diecisiete, Rosalía estuvo estudiando en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Pese a la leyenda que ha construido acerca de su enamoramiento del flamenco a la edad de trece años, tras escuchar la voz de Camarón saliendo de los altavoces de un coche tuneado (leyenda doble, que pretende vincular a Rosalía con el flamenco y, a la vez, con el mundo choni o pokero), su maestro de cante jondo en la ESMUC, José Miguel Vizcaya, mejor conocido como el Chiqui de La Línea, ha reconocido en varias entrevistas que la joven catalana no mostraba inicialmente ni actitudes ni aptitudes para el cante jondo:

> Ella no tenía por costumbre escuchar flamenco, había oído alguna cosa y poco más. Así que suponía un reto bastante grande. Al principio hacía por su cuenta bolos de jazz y otros tipos de música. No atendía mucho a las directrices de mis clases, pero estaba interesadísima en aprender. [...] Encontrar referentes que le fueran bien a su voz y que al mismo tiempo le gustasen fue uno de los obstáculos más difíciles que tuve[31].

[31] Virginia López Enano, «El misterioso éxito de Rosalía», *El País*, 04/05/2019.

Con todo, Rosalía se graduó en 2015 con un trabajo final de carrera sobre *Flamenca*, un romance occitano de finales del siglo XIII que le había recomendado leer el *curator* y heresiarca del cante jondo Pedro G. Romero; libro que tres años más tarde se convirtió en la putativa inspiración de *El mal querer* (y digo «putativa» porque el centro del romance es un triángulo amoroso del cual no hay ni trazas en el disco de la catalana). Después de graduarse, Rosalía empezó a colaborar con el guitarrista Raül Refree, con el que inicialmente quería grabar algo de corte electrónico. Pero, finalmente, tras dar un concierto de flamenco juntos en el Heliogàbal de Barcelona, en septiembre de 2015, decidieron ponerse a trabajar en *Los Ángeles*.

Los Ángeles es un disco sobre la muerte en el que los melismas infantiles de Rosalía y los *loops* pseudoelectrónicos de Refree contrastan con la gravedad de las letras extraídas de la tradición flamenca, pues en este disco nos encontramos con unas *lyrics* previamente inmortalizadas por La Niña de los Peines («Día 14 de abril»), Manuel Vallejo («Catalina»), Manolo Vargas («Nos quedamos solitos», una versión de «Eran las dos de la noche») o Antonio Chacón («En la verde oliva canten», remixeado en «Por mi puerta no lo pasen»). Pese al carácter eminentemente *retro* del disco, o puede que por culpa de ello —pues ya se sabe que los nostálgicos no quieren regresar al pasado, sino, al contrario, que nadie lo revise o lo revisite, no vaya a ser que se descubra que no era tan bueno como se había mitificado—, el *establishment* musical flamencólico no recibió con los brazos abiertos a *Los Ángeles*. El *establishment* musical *hipster* sí que lo hizo: Rosalía y Refree recibieron el Premio Ruido y el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional, amén de actuar en festivales como el Primavera Sound y aparecer en el *top ten* anual de muchos medios de comunicación. La recepción de los flamencólicos, por el contrario, se puede resumir en las palabras del crítico Manuel Bohórquez:

El debate sobre Rosalía, de si es o no es flamenca, es de los más absurdos de los últimos años. Flamenco no es todo el que cante una bulería o unos tangos. Se requieren unas cualidades que Rosalía no tiene, aunque posee una voz bonita y nada común. Sin embargo, apenas tiene voz y sin voz jamás se puede cantar bien lo jondo. Creo que teniendo en cuenta éstas y otras cosas —la labor publicitaria que se ha llevado a cabo con ella, por ejemplo—, Rosalía es el camelo del siglo, un invento. Nada nuevo bajo el sol, porque ha habido muchas Rosalías en la historia del cante, que tras algo de ruido pasaron a mejor vida[32].

O en palabras del crítico Alberto García Reyes:

Quienes creen que Rosalía es una revolución del flamenco lo único que hacen es exhibir su ignorancia. Canta bien pero tiene mucho camino por delante, y lo que canta son cantes de hace más de un siglo. El caso más significativo es «Ponme la mano aquí Catalina mía», que quien lo cantaba bien era Vallejo. [...] Lo que me parece un timo es su guitarrista, Refree. Es un insulto a los guitarristas que se pasan años encerrados en su cuarto para sacar una falseta medio decente. Ese señor no sabe tocar la guitarra. Tiene todo su derecho a ganarse la vida haciendo lo que hace, pero no puede ser revolucionario, porque una revolución no puede consistir en no saber[33].

Ignorando estas durísimas críticas, Rosalía no se dio por vencida en esto del flamenco y a finales de 2017 publicó «Aunque es de noche», una versión del tango que Enrique Morente compuso a partir del poema «Que bien sé yo la fonte», de san Juan de la Cruz. Rodado por CANADA, la productora audiovisual de Bad Gyal y de *Siempre* de AGZ, por mencionar sólo a sus

[32] Alejandro Luque, «Rosalía: ¿un timo o la nueva Mesías?», *El Correo*, 20/06/2018.
[33] Ibíd.

assets urbanos más conocidos, el videoclip de esta canción es un solo plano secuencia que comienza en el interior de un coche con el salpicadero lleno de estampitas y estatuillas de santos. El coche nos conduce a través de un camino de tierra hasta una capilla, a cuya entrada se encuentra Rosalía, sentada en una silla, cantando la canción. En cuanto se levanta, empiezan a surgir de sus manos unas llamas blancas dibujadas que hacia el final de la canción se convierten en una animación rollo «Where Are Ü Now», de Justin Bieber, Skrillex y Diplo, con cruces, calaveras, terceros ojos y la palabra «Redentor» escrita sobre la luna del coche. El resultado es casi tan *camp* como el videoclip de «De plata», uno de los temas de *Los Ángeles*, que CANADA grabó para Rosalía unos meses antes: en él aparecía la cantaora braceando y floreando delante de la alambrada de espinos de una iglesia estadounidense.

El debate sobre la autenticidad y la legitimidad de Rosalía estaba a la vuelta de la esquina. En diciembre de 2017, unas pocas semanas después de la publicación de «Aunque es de noche», Noelia Cortés, una activista de Gitanas por la Diversidad, denunció a Rosalía por «antigitanismo» en esa plataforma de inquisición participativa y democrática que es Twitter, dando pie a una *disputatio* que llega hasta nuestros días. El antigitanismo, según el artículo de *eldiario.es* enlazado por Noelia Cortés, consiste en la discriminación racial en contra de la etnia romaní, concretada en la historia de España a través de más de doscientas treinta leyes antigitanas, desde la Pragmática de Medina del Campo de 1492 hasta las leyes de vagos y maleantes del franquismo[34]. A juicio de esta activista de Gitanas por la Diversidad, Rosalía estaría participando de esta discriminación al apropiarse falsamente del flamenco como la catalana que es, sin familia ni andaluza ni gitana. En palabras de Noelia Cortés:

[34] Cfr. Silvia Agüero Fernández y Nicolás Jiménez González, «Antigitanismo.es», *eldiario.es*, 03/10/2017.

Hay gente que afirma que con Rosalía el flamenco está llegando a más gente, a un mundo que nunca se interesó por esta expresión artística. Y puede que tengan razón, pero planteemos por qué para conocer el flamenco se tiene que promover a través del blanqueamiento (payificación) de nuestros elementos culturales, prestando atención ahora a lo que siempre ha estado ahí. ¿Por qué para que se nos mire tenemos que aceptar un sucedáneo despolitizado del flamenco que es la máxima expresión de nuestra resistencia? ¿Por qué sólo se puede llegar a nosotros a través de la atención a una simbología que niega lo gitano en su expresión? ¿No será que vivimos en un mundo tan racista y antigitano que la única forma posible de existir es blanqueando nuestros símbolos y nuestras vidas, con el descaro de decir que Rosalía ha revivido y revolucionado el flamenco?[35]

Siendo perfectamente correcto, el principal problema del argumento de Noelia Cortés era la terminología que utilizaba. Al hablar de «antigitanismo» y contraponerse a él, se prestaba a que su posición fuera calificada de «gitanista», siendo el gitanismo esa ideología orientalista, forjada por los turistas románticos del siglo XIX, según la cual los gitanos sólo sabrían tocar la pandereta, y esa pandereta sería el símbolo, no sólo de los gitanos, sino también de los andaluces y, por extensión, de los españoles. De este modo, Noelia Cortés facilitaba que se la tachara torticeramente de hacer *identity politics*, de comprender las culturas como compartimentos estancos que se heredan forzosamente de padres a hijos sin que haya posibilidad de cambio o intercambio (cuando, en realidad, ella reconocía la labor de payos que han convivido con los gitanos y han respetado su cultura, como Paco de Lucía, Pepe Marchena, Enrique Morente o Miguel Poveda, por no hablar de Federico García Lorca), sino

[35] Noelia Cortés, «¿Y si la cara del flamenco actual fuese Alba Molina?», *JeNeSaisPop*, 04/01/2018.

que, además, Noelia Cortés parecía abogar, si se la interpretaba igual de torticeramente, por una ideología, la del gitanismo, que defiende lo opuesto de lo que ella quería argumentar, a saber: que el flamenco forma parte de la marca España y, por ende, que cualquier español puede practicarlo con independencia de lo mucho o poco que haya convivido con los gitanos y/o respetado su cultura.

No fue de extrañar, por lo tanto, que los críticos de Rosalía cambiaran rápidamente de terminología y, en vez de hablar de antigitanismo, empezaran a hablar de apropiación cultural. Pero entonces surgió un problema de homofonía. ¿Cuál es la diferencia entre la *apropiación* y la *apreciación* cultural? Según Noelia Cortés, la clave está en la convivencia y el respeto. Así pues, tampoco fue de extrañar que la mayoría de los replicantes y abogados intelectuales de Rosalía saliera en defensa del apropiacionismo (en ocasiones irrespetuoso y/o «inconvivencial») como una de las condiciones de posibilidad y de necesidad de las artes. Así, el exflamenco Niño de Elche publicó una columna en *El Mundo* titulada «Confieso que he robado» en la que exponía sus polémicas tesis acerca del origen bastardo del flamenco y de la inexistencia del pueblo, ya sea éste gitano, andaluz o español, al mismo tiempo que reformulaba aquel argumento según el cual «El genio roba y el mediocre imita», expresado en estos términos: «He leído barbaridades como que la apropiación cultural no es tal siempre que se haga con respeto. Y me pregunto: ¿quién delimita dónde empieza y acaba dicho respeto? ¿Qué significa el respeto? ¿Acaso la iconoclastia no es un acto de amor? ¿Alguien en su sano juicio sigue pensando, en pleno siglo XXI, que se puede crear desde el respeto?»[36]. De manera mucho más sistemática, el escritor exnocillero Agustín Fernández Mallo —cuyo *remake* de *El hacedor* de Jorge Luis Borges fue retirado

[36] Niño de Elche, «Confieso que he robado», *El Mundo*, 17/09/2018.

de circulación en 2011 a petición de María Kodama, la viuda del gran apropiacionista argentino, por presunta y paradójica violación de derechos de autor— recordó las apropiaciones que se han dado en la historia de la literatura y las artes plásticas, desde la angustia de las influencias que Homero ejerció sobre Virgilio hasta el reciclaje artístico de los *ready mades* por parte de Marcel Duchamp, y concluyó lo siguiente:

> Resumamos: 1) salvo los dioses —en caso de existir— nadie crea desde la nada, 2) toda expresión cultural, es decir, artística o científica, se nutre y cambia gracias a la técnica del apropiacionismo: tomar elementos de otras culturas/disciplinas e introducirles mutaciones al ser combinados con la tuya propia, y 3) que pertenezcas a una cultura no quiere decir que esa cultura te pertenezca: no existe la propiedad intelectual de, pongamos por caso, la cultura flamenca o el *blues* afroamericano. De hecho, lo que hoy llamamos cultura gitana proviene también de algún lugar que no era «el suyo», de múltiples y legítimos apropiacionismos[37].

Como es evidente, los que hablan de *apropiacionismo* y los que hablan de *apropiación* cultural no están hablando de lo mismo: los primeros se refieren al proceso mediante el cual los artistas toman elementos que no provienen de su cultura de adscripción forzosa, mientras que los segundos se refieren a la forma en que los artistas de clase media y alta se «inspiran» sistemáticamente en las obras de los de clase baja; los primeros sólo tienen en cuenta la perspectiva de la creación individual (donde, efectivamente, *ex nihilo nihil fit*), mientras que los segundos introducen la necesaria perspectiva sociológica y económica (en una palabra: la perspectiva de clase). Por supuesto, la apropiación cultural no es una cuestión de responsabilidades individuales, sino un

[37] Agustín Fernández Mallo, «Una religión llamada pureza», *El Cultural*, 07/12/2018.

resultado del modelo socioeconómico en el que vivimos, que requiere de la perpetua renovación y rentabilización de las modas culturales. En caso de haber un culpable, éste no sería el artista que se apropia de la cultura ajena (¿cómo va a crear si no?, ¿o es que tú naciste ya aculturado?), sino el público y la industria, que prefieren y privilegian constantemente a artistas con un cierto perfil social, étnico o incluso ideológico (véase, para variar, la minoría que representan las personas abierta y explícitamente de derechas dentro del mundillo de las artes plásticas). Así, en palabras del crítico musical Víctor Lenore:

> La realidad es que sufrimos un fallo de enfoque, ya que la apropiación cultural no se resuelve señalando a artistas concretos, sino analizando el ecosistema cultural en el que se mueven las canciones, series y libros. Algunos superventas utilizan estas estructuras conscientemente en su beneficio, pero no es el caso de Rosalía, ni se gana nada con crucificarla. [...] Dicho esto, aclaremos que el problema con las grandes divas pop es que viven de fusilar o parasitar culturas callejeras para no perder comba en la eterna reinvención que exige el pop posmoderno. Las grandes estrellas pop femeninas no sólo se aprovechan de la música ajena sino que se llevan los contratos de las grandes marcas, que prefieren a una artista *fashion* antes que a otros con aspecto de barrio[38].

O en palabras de la adorniana Marina Hervás Muñoz:

> A Rosalía no se le puede acusar de la marginalización de los gitanos, en la que estamos todos enfangados por nuestro silencio, es decir, por nuestra complicidad. Sólo que ella ni reflexiona sobre ello, sino que lo estetiza. Así nos enseña la industria cultural a manejarnos con sus productos: como bienes de consumo en un kiosko, donde cada

[38] Víctor Lenore, «Tenemos un problema de apropiación cultural, pero no es culpa de Rosalía», *El Confidencial*, 07/08/2018.

cual puede elegir lo que quiera de forma descontextualizada y sin reparar en el dolor que ha forjado la historia para que llegue a ser eso[39].

Dada esta preferencia estructural de la industria por los individuos de una cierta clase, etnia o ideología, no sorprende que algunos de los críticos de Rosalía hayan ido más allá y hayan empezado a hablar no sólo de apropiación sino de «expropiación cultural». Esta expresión, popularizada por el joven historiador Rafael Buhigas Jiménez, vendría a referir la forma en que, al tomar sistemáticamente ciertos elementos de una cultura subalterna, la cultura dominante termina eliminando a los sujetos subalternos. El problema de este concepto de expropiación es que presupone la existencia de una propiedad previa a la actividad apropiadora, de modo que se incurre en un esencialismo y sustancialismo que, aplicado al caso de los gitanos, no está muy lejos del gitanismo que hemos comentado antes. Sin embargo, Buhigas Jiménez es plenamente consciente de que el gitanismo y el antigitanismo son en la práctica lo mismo, pues el mismo discurso que cosifica a los gitanos en una serie de estereotipos culturales (el flamenco y el estraperlo, pongamos por caso) es el que produce discriminación al —valga la redundancia— discriminar entre los estereotipos positivos (el flamenco) y los negativos (el estraperlo). Pero sin un concepto de propiedad previo a la actividad expropiadora, el concepto de expropiación pierde toda su carga crítica, ya que los mismos que establecen los derechos de propiedad, los mismos que definen a los gitanos estereotípicamente, son los que más tarde llevan a cabo la expropiación o discriminación que implica apreciar ciertos estereotipos de esa identidad y, de forma correlativa, despreciar otros. En resumen: para que el concepto de expropiación de Buhigas Jiménez tenga operatividad crítica se tienen que dar unos criterios de identidad y de propiedad de la clase subalterna previos a la

[39] Marina Hervás Muñoz, «Sobre "Malamente", de Rosalía: apropiación, esencialismo y mucha industria cultural», *Cultura Resuena*, 11/06/2018.

identificación y expropiación de ésta por la clase dominante. Algo que, a mi humilde entender, ni él ha dado ni nadie puede dar[40].

A mi juicio, no se debería hablar ni de apropiación ni de expropiación cultural, ni mucho menos de antigitanismo, sino más bien de desgitanización del flamenco. Ésta fue la expresión que utilizó Ricardo Pachón, el productor musical de Camarón, entre otros muchos cantaores gitanos, para protestar por los efectos negativos que estaba teniendo para la etnia romaní el reconocimiento del flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO en 2010. Para empezar, el hecho de que el flamenco fuera reconocido como propiedad de toda la especie humana y no sólo de una parte de la misma justificaba implícitamente, por ejemplo, que en el I Congreso Internacional de Flamenco, organizado por la Comunidad Autónoma de Andalucía en 2011, no hubiera ni un solo gitano entre los ochenta y un miembros de su comité científico. Además, la protesta contra este tipo de discriminaciones no podía ocultar que el problema de fondo era que, si el flamenco necesitaba ser reconocido y protegido por las instituciones supranacionales para sobrevivir, eso quería decir que se encontraba en una situación de tremenda necesidad y urgencia. En palabras de Ricardo Pachón:

> La consideración del flamenco, por parte de la UNESCO, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, junto a la Patum de Berga, el silbo gomero, los *castellets*, la cetrería o la dieta mediterránea, sólo manifiesta su peligro de extinción. Lo que es lamentable en los momentos actuales es que el flamenco no exista como género musical en los servidores y portales de internet. Seguimos figurando como *latin music* o *world music*. Y es en internet donde se va a desarrollar todo el futuro económico y comercial del arte flamenco. Y es ahí donde los profesionales

[40] Cfr. Rafael Buhigas Jiménez, «Los gitanos en la historia (I y II)», *Revista trimestral de investigación gitana*, n.º 101 y 102, 2018, pp. 8-30 y 4-33.

del flamenco (artistas, críticos, investigadores, productores, etcétera) tienen que definir, de una vez por todas, lo que es y lo que no es flamenco[41].

Ocho años después de la publicación de este artículo, que apelaba a la creación de un «15-M de los artistas gitanos», la situación no ha mejorado. Con la Web 2.0 no ha llegado la definición «de una vez por todas» de la esencia del flamenco, como reclamaba Ricardo Pachón, sino más bien esa guerra civil de la opinión que llamamos redes sociales, en las que no hay *doxa*, por estúpida o nociva que ésta sea, que no haya sido sostenella y no enmendalla por al menos un tuitero. Además, con internet se multiplican las oportunidades de aprendizaje autodidacta. Yo, por ejemplo, he escrito este libro sin salir de mi casa, sin necesidad de realizar ninguna consulta o entrevista que no se haya publicado previamente, a sabiendas de que la mayor parte de la gente no tiene mucho más que decir IRL de lo que ya ha dicho *online* y, en general, de que la experiencia cara a cara resulta tremendamente tediosa frente a la superabundancia de internet. En esta misma línea, la primera respuesta que ofreció Rosalía a las acusaciones de apropiación cultural fue que el concepto de propiedad cultural carecía de sentido en la era de internet. Más adelante, reconoció que tales acusaciones no se dirigían contra ella desde un punto de vista personal, sino que, simplemente, evidenciaban una estructura de privilegio subyacente al hecho de que ella hubiera podido tener éxito. Sin embargo, no supo identificar de manera correcta esa estructura, pues para ella un privilegio consistía en que sus padres le hubieran podido pagar su formación musical, cuando justamente lo que ha quedado por completo devaluado con la llegada de internet son titulaciones como las que expende la ESMUC. El verdadero privilegio de Rosalía no es su formación musical, que en el fondo es una

[41] Ricardo Pachón, «La desgitanización del flamenco», *El País*, 24/09/2011.

pecata minuta al lado de esa presencia morena pero no obstante euroblanca que es por lo que se pirran todas las agencias de publicidad de este país, incluida la industria musical en su conjunto, como la gran agencia de publicidad encubierta que es. La cuestión es que el flamenco se ha desgitanizado por causas que trascienden a la morenez de Rosalía y que tienen que ver con un proceso de urbanización y digitalización capitalista que ha destruido las comunidades fuertes y emocionalmente densas de las que se nutría el cante jondo. Como dijo el acordeonista Pedro Lópeh en su libro *Ramo de coplas y caminos* acerca del futuro del flamenco:

> Aunque los hay optimistas, yo soy pesimista, para qué lo voy a negar. Despojado del anclaje social y del sustrato vital que lo parió, me es difícil ver en el presente y futuro algo que no sea un producto, una mercancía, entretenimiento. La despoblación del mundo rural y la destrucción de las comunidades sentimentales tampoco ayudan. Claro que el flamenco va a dar voz siempre a los angustiados, pero igual para lamentarse del despido de una fábrica es mejor el rap y para quejarse de que no hay wifi en el hotel rural es mejor el *indie*[42].

Por extraño que suene, eso fue justamente lo que hizo Rosalía al mezclar el flamenco con la música urbana para dar nacimiento a *El mal querer*, un disco que trata sobre un tipo de angustia muy concreta: la del maltrato machista. Aunque se trata de una obra gestada a lo largo de un año y medio, cuyos orígenes últimos se remontan al trabajo de final de carrera de Rosalía, no me parece arbitrario señalar que su éxito estuvo intrínsecamente vinculado con el momento en que se publicó: 2018, el año de mayores movilizaciones feministas que ha visto la historia de España. Y es que *El mal querer* es un relato de violencia de

[42] Pedro Lópeh, *Ramo de coplas y caminos: un viaje flamenco*, Badajoz, autoedición, 2017, p. 56.

género que narra en once capítulos la historia de una mujer que se casa con un hombre celoso y, después de muchas «disputas» y «lamentos» (el título de los temas cuarto y quinto del álbum), consigue recuperar la «cordura» y el «poder» (el nombre de los últimos *tracks* del disco) tras dar nacimiento a una criatura que, de alguna forma, es su puerta de salida a esa tóxica y angustiosa relación.

A diferencia del resto de los temas, que están llenos de sentidos ocultos, el *hit* del disco, «Malamente», es una canción comercial y carente de contenido cuyo estribillo está compuesto por completo de *ad libs* o, como prefiere llamarlos Rosalía, «jaleos». Esta equiparación entre los *ad libs* urbanos y los jaleos flamencos fue uno de los primeros elementos de la polémica que suscitó esta canción, pues a lo largo de la misma se escuchan multitud de expresiones provenientes del dialecto andaluz o gitano tales como «illo», «amonó» o «Undivé» (el nombre de Dios en la lengua caló). Muchos fueron los que acusaron a Rosalía de apropiarse de esas muletillas sureñas, pero muchos más se pronunciaron en contra de aquellas escenas de los dos primeros videoclips, «Malamente» y «Pienso en tu mirá», en las que aparecían imágenes netamente *camp* del mundo poligonero, taurino o religioso, tales como una corrida de toros en la que Rosalía, subida a una moto, hacía las veces de astado, o un nazareno patinando sobre un *skate* con pinchos junto a una cruz (una secuencia que fue malinterpretada por algunos espectadores estadounidenses como si fuera una referencia ensalzadora del Ku Klux Klan; he aquí la magia del *misreading* global).

Los responsables de esta descontextualización o desacralización fueron, de nuevo, los productores de CANADA, quienes reconocieron en una entrevista a *JotDown* que ésta no era la primera vez que les acusaban de apropiación cultural, algo nada raro teniendo en cuenta la fuerte impronta buñuelesca de esta productora de videoclips y siendo Luis Buñuel el rey del

camaleonismo audiovisual. Siguiendo aquella mezcla de fascinación y repulsa hacia los símbolos populares españoles que sentía Buñuel, los de CANADA tomaron imágenes de los toros y de la Semana Santa como iconos de esa relación tóxica de amor-odio que quería tratar Rosalía en su disco. Nicolás Méndez, uno de los miembros fundadores de CANADA, reconoció en la entrevista a *JotDown* que una de las ideas iniciales del vídeo era grabar la famosa procesión de los empalados de Valverde de la Vera, en la que un conjunto de penitentes recorren descalzos el pueblo a las doce de la noche del Jueves Santo con un travesaño sobre los hombros, una corona de espinas en la cabeza, dos espadas a la espalda y una cuerda que les rodea firmemente todo el torso y los brazos en cruz. «Intentamos ir a rodar cómo se vestía uno, con su familia, con los chavales. Lo que hacía Cristina García Rodero, ir a buscar fiestas tradicionales a los pueblos. Nos fuimos por allí un poco a lo *Callejeros viajeros*»[43], dijo Nicolás Méndez, probablemente desconociendo que —como ya vimos en el capítulo cuarto— ese último programa de televisión con el que se comparaba está considerado el culmen del clasismo y la aproximación zoológica a la clase baja española.

Que los videoclips de CANADA para Rosalía tenían una clara intención provocadora se constata en el hecho de que, tres meses después de la polémica suscitada por «Malamente» y «Pienso en tu mirá», los catalanes volvieron a la carga con un vídeo, el de «Di mi nombre», si cabe todavía más insultante para la comunidad gitana, aunque muy pocos percibieron la provocación. La mayor parte de la controversia se centró, por el contrario, en si esa canción mentaba o no al yeli, el pañuelo con el que se comprueba la virginidad de la novia en las bodas gitanas tradicionales. El hecho de que el centro de la polémica fuera esta cuestión también constató hasta qué punto el grueso de los críticos de

[43] Álvaro Corazón Rural, «CANADA: "Rosalía ha desacralizado los símbolos, que es lo contrario de apropiárselos"», *JotDown*, 20/08/2018.

Rosalía no tenía ni idea de flamenco, pues era evidente que la letra de la canción no estaba diciendo «yeli» sino «ay ali yali ya», el célebre quejío de la Repompa de Málaga. No, la mayor provocación de «Di mi nombre» no se encontraba en su letra, sino en el hecho de que Rosalía posara al comienzo del videoclip como *La maja vestida* de Francisco de Goya. Y es que ese cuadro es una de las ilustraciones más brutales y explícitas de la apropiación cultural que han realizado los payos sobre los gitanos en la historia de nuestro país: la duquesa de Alba vistiéndose de gitana a comienzos del siglo XIX, sólo cuarenta años después de que el rey de España diera por finalizada la Gran Redada, una operación de exterminio del pueblo gitano que los Borbones llevaron a cabo entre 1749 y 1765 con un saldo aproximado de diez mil gitanos muertos. Es decir: primero los matamos y luego nos disfrazamos de ellos. Si lo que quería era no ofender al pueblo gitano, más le hubiera valido a Rosalía vestirse o desvestirse de *La maja desnuda*. Afortunadamente para ella, la ignorancia acerca de la historia de España se impuso sobre las pasiones cainitas de los pajilleros de la indignación y nadie alzó la voz en las redes sociales contra este gesto de *flamencamp* y desgitanización tan evidente.

A pesar de estas provocaciones para *connoisseurs*, la recepción del disco de Rosalía fue unánimemente positiva, con algunos medios de comunicación, como es el caso de la revista *Yass*, ahorrándose todo tipo de análisis o crítica y entregándose por completo a exponer las emociones que le había provocado al reseñista el disco por medio de *gifs* y memes. También hay que decir que el lanzamiento de *El mal querer* estuvo precedido por una pujante campaña de *marketing*: Rosalía lanzó su propia línea de ropa en H&M, interpretó un papel secundario en la última película de Pedro Almodóvar (*Dolor y gloria*, 2019) y se hizo *selfies* con todo el *star system* anglosajón (incluido Tim Hook, el actual director ejecutivo de Apple). Entre los detalles más significativos

de esta promoción arrolladora se encuentra que Rosalía colgase un anuncio en Times Square, no tanto para el público estadounidense —pues a fin de cuentas en esa plaza se cuelgan cientos de anuncios a lo largo del año— cuanto para el pacato público español, que, en su creencia de que todo lo foráneo es mejor, está dispuesto a juzgar que un cartel en Nueva York es un indicio de éxito y tronío. Los comentarios generados por la omnipresencia mediática de Rosalía llegaron hasta el paroxismo que el escritor Enrique Rey expuso con mucho salero en su muro de Facebook:

> Hace unos meses, durante la explosión de éxito de Rosalía, todos queríamos analizar el fenómeno y además aportar un hallazgo sorprendente, un dato nuevo e iluminador; se luchaba por fingir cierta autoridad en la materia, por dar con el comentario que demuestra que quien lo emite cuenta con información privilegiada. No sé si fue cosa de mi entorno o esto pasó en todas partes: todas las conversaciones trataban sobre Rosalía y, cada vez más, consistían en convertir en solemne lo obvio. Yo me bajé de ese tren cuando un amigo usó el tono de quien desvela un misterio antiguo para decir que Sony, colocando todas esas vallas publicitarias de Rosalía por Madrid, lo que en realidad pretendía era ganar dinero.

Entre los mistagogos que pretendieron desentrañar los enigmas de *El mal querer* se destacó el *youtuber* cultural o *cultuber* Jaime Altozano, quien, en su tono habitual de profesor de solfeo, se dedicó a exponer las escalas y los acordes de los cortes que componían el disco. En medio de su exposición sobre tecnicismos tales como el «la bemol *add* dos sostenido once» o el «re menor en segunda inversión», Altozano aprovechó para responder a los conspiranoicos que afirmaban que Rosalía —y él mismo, así como sus amigos *cultubers*— eran meros productos de *marketing*. La respuesta, por desgracia, lo

único que demostró es la ignorancia de Altozano en materia de historia española, amén de repetir los topicazos de siempre acerca de la interactividad y la participación en internet[44]. Con todo, Rosalía reaccionó y respondió al comentario de Jaime Altozano en Instagram, revelando todo tipo de detalles intrascendentes acerca de la producción de *El mal querer* en una larga serie de *stories* que, pese a ser el colmo del puntillismo autorreferencial, fue celebrado por los periodistas del ramo como un gesto de democratización y transparencia. Porque ya se sabe que lo que quiere y debe conocer el pueblo es si en una canción se utiliza o no un «la bemol más siete en segunda inversión»[45].

Ésta es, en resumidas cuentas, la historia de Rosalía, el caso de *flamencamp* específico más evidente que puede hallarse en la escena urbana española. La cantaora volvió a suscitar la polémica en febrero de este año al interpretar en la gala de los Goya una versión operística de «Me quedo contigo», de Los Chunguitos. Poniendo la guinda al pastel del *retrofolk* en España, convirtió este himno del cine quinqui en una suerte de aria wagneriana con las voces infantiles del Orfeo Catalán de fondo. A pesar de que Los Chunguitos felicitaron a la catalana por su versión del tema, uno no puede sino pensar que, al presentarse en ese escenario y con ese coro, tras purificar a la melodía de su instrumentación rumbera original y reducir la canción a un *a capella* para mayor gloria de Rosalía, el carácter plebeyo de «Me quedo contigo» queda puesto entre paréntesis o entre comillas. Lo cual me recuerda a una cita de Susan Sontag: «El *camp* lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una "lámpara"; no una mujer, sino una "mujer". Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel.

[44] Para una crítica de las impresiones historiográficas y de las exageraciones generacionales de Jaime Altozano, véase Ernesto Castro, «Una crítica a Jaime Altozano», *Tumblr*, 11/11/2018.
[45] Cfr. Jaime Altozano, «Rosalía: lo que nadie está diciendo sobre *El mal querer*», YouTube, 09/11/2018.

Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro»[46].

Fin de la cita.

[46] Susan Sontag, *Contra la interpretación*, op. cit., p. 360.

8. EL POSTRAP

> Los clavos del ataúd que acabarán con el subgénero musical más polémico de la última década en España no pertenecen, pues, a los medios, ni a sus fans o sus cronistas, ni siquiera a los «anteriormente conocidos como artistas de trap»: sólo la superposición, experimentación y transformación del propio sonido ha erosionado y dará muerte a la etiqueta.
>
> BLANCA MARTÍNEZ GÓMEZ

8.1. El *vaportrap*

Antes de nada, para evitar malentendidos, una definición: el postrap no es la música posterior a la muerte del trap, sino posterior a que este género se haya convertido en popular o *mainstream*, esto es, en un canon sonoro a partir del cual los artistas urbanos pueden explorar nuevas sendas musicales. Quizás se entienda mejor esta definición si se compara el postrap con otros fenómenos «pos», como el pospunk o el arte postinternet. Así como no se dejó de hacer punk en Reino Unido después de

que John Lydon iniciase el pospunk británico en 1978 al disolver los Sex Pistols y fundar Public Image Ltd., no se ha dejado de hacer trap en España por mucho que, a partir de 2017, los principales artistas urbanos españoles hayan renunciado a la etiqueta o se hayan puesto a desarrollar otros géneros musicales. El postrap no es la música que se hace en contra del trap, sino a partir y más allá de él, del mismo modo que la expresión «arte postinternet» no refiere las artes plásticas que se han desarrollado después de que la web haya dejado de ser un medio de comunicación de masas (cosa que todavía no ha sucedido), sino que —en palabras de Gene McHugh, el crítico de arte que popularizó la expresión— este tipo de arte toma internet «menos como una novedad y más como una banalidad»[1]. Del mismo modo, el postrap aparece cuando el trap ya no es algo nuevo sino banal.

A mi juicio, el pionero indiscutible del postrap en España es Pedro LaDroga, que desde el primer momento ha estado mezclando el trap con otros estilos musicales, en especial los vinculados con el mundo de las *raves*. Aquí hay un paralelismo entre el postrap y el pospunk que no podemos dejar de señalar: del mismo modo que el pospunk fue más allá del purismo nihilista de los berridos y los tres acordes de guitarra para experimentar con melodías vocales y sintetizadores, el postrap, que inicia su andadura con Pedro LaDroga, lleva los experimentos vocales autotuneados a otro nivel a la vez que bebe de la música electrónica en general y, en particular, del *vaporwave*.

El *vaporwave* ha sido definido de muchas maneras: «*chillwave* para marxistas», «música postascensores», «*pop smooth jazz* corporativo para Windows 95», etc. Para entendernos, se trata de un género de música electrónica que emergió a comienzos de esta década y que, en términos sonoros, consiste en el sampleo nostálgico e irónico de la música de ascensores de los años

[1] Gene McHugh, *Post Internet: Notes on the Internet and Art*, Brescia, Link Editions, 2011, p. 16.

ochenta y noventa (*ambient, smoth jazz, R&B*, etc.); en términos audiovisuales, se basa en la reapropiación del imaginario neoclásico, japonés y *cyberpunk* del primer internet (todo aquello que desde el mundillo vaporwavero se llama «A E S T H E T I C S»). Pues bien, aunque «vaporwave» significa literalmente «ola de vapor» y es el término que en inglés se utiliza para referirse a quienes —por decirlo en plan castizo— venden humo, a lo largo de los últimos diez años han surgido varios subgéneros musicales a partir de esta vaporosa y fantasmal matriz. Uno de ellos es el *vaportrap*, surgido en 2012 y reconocible por su uso de la Roland TR-808. Entre los ejemplos más interesantes de este subgénero se encuentran *Blank Banshee 0* de Blank Banshee, *Mana Pool* de Vaperror y *Computer Dreams* de サイバー '98. Sin embargo, a pesar de su intención subversiva y paródica con respecto al sistema capitalista, el *vaporwave* y sus subgéneros se han visto desbordados por la música urbana, que en lo que llevamos de siglo XXI ha conducido a la subjetividad empresarial y genialoide a su paroxismo; en palabras de Simon Reynolds:

> Los elementos supuestamente subversivos o paródicos del *vaporwave* o del *hi-tech/hi-def* palidecen para mí ante la realidad de lo que se está emitiendo por las ondas *mainstream*. Me refiero a su hiperrealidad, a ese estilo de vida fantástico y psicótico. ¿Qué podría ser más desquiciado o malsano que la subjetividad en un disco de Drake o en una canción de Kanye? El *Rap&B mainstream* negro está más avanzado en términos de sonido y actitud que cualquier cosa que se le ocurra a la bohemia blanca de internet. Su papel es redundante. El rap y el *R&B*, Travis Scott, The Weeknd, Cardi B, Migos... ya son el simulacro, ya son la decadencia. Llámalo «Weimar&B»[2].

[2] Beatriz Finauro y Simon Reynolds, «What is Trap?: A Fantasy of a Life Without Constraints», *Collectible Dry*, 10/12/2018.

Por ese motivo, porque me parece que la crítica musical del capitalismo se realiza mejor desde la música urbana que desde la electrónica, yo prefiero utilizar la palabra «*vaportrap*» para referirme no tanto al *vaporwave* que se apropia de elementos del trap cuanto al trap que se apropia de elementos del *vaporwave*. Desde esa acepción del término, el *vaportrap* ha sido el primer estilo de postrap que ha surgido en España y su dueño y señor es Pedro LaDroga. Este estilo está presente en toda su obra, pero sobre todo se percibe muy bien en sus álbumes de puras instrumentales: *Time is Gold* (2016), *TOWK (The Only Way I Know)* (2015) y, sobre todo, *While U Work; I Make Music* (2012). El título de este último disco abunda en nuestra tesis de que el trap —y, por extensión, el postrap— es la metamúsica *millennial* de la crisis, la música que la juventud en paro hace mientras otros están trabajando. Por si fuera poco, en este disco nos encontramos con un tema titulado «Vynil Based Trap», cuyo propio nombre ya resume la esencia del *vaportrap*. Cuando le damos al *play*, lo que escuchamos es un conjunto de extractos de *chillwave* violentamente interrumpidos y escracheados. Pero el vínculo con el *vaporwave* no se encuentra sólo en el sonido, sino también en la estética y en el discurso, pese a que Pedro LaDroga no se trague la retórica anticapitalista de este tipo de música electrónica[3]. Como dijo a la revista *NoTodo* a comienzos de 2017:

[3] El hecho de que Pedro LaDroga no se trague la retórica anticapitalista del *vaporwave* no quita que él no esté perfectamente comprometido con otras causas políticas, incluido el propio anticapitalismo. En puridad, el sevillano ha sido uno de los pocos artistas urbanos españoles que no ha comprado el discurso del feminismo liberal que asocia los trabajos sexuales al empoderamiento femenino. Al contrario, cuando en enero de 2018 publicó una *mixtape* con temas presuntamente producidos entre 2013 y 2015, la bautizó con el título de *XVideos* y la acompañó de un comunicado en el que comparaba a la industria musical con la del porno para detrimento de ambas. «Igual k *XVideos* me parece la degradación de la sexualidad humana, industria abusiva del cerdeo de los videoclips burdos que usan a las mujeres para dar esa imagen (siempre se podría meter con más clase), llamo a este disco mío así porque me parece una crítica contra esta falsa industria musical pluscuamperfecta que quieren que veamos», dijo en aquel comunicado Pedro LaDroga, quien —sarcasmo obligado— se había hecho llamar previamente Pedrito LaPiedra. Sea como fuere, el sevillano es uno de los pocos aliados

Había una explicación de no recuerdo bien quién, que era muy máxima y decía que «el *vaporwave* lo podrías explicar como ese VHS de los ochenta que te encuentras en un vertedero». Y la verdad es que es eso, ese consumismo que se ha quemado y se está convirtiendo en una puta mierda. Yo, personalmente, la *vaporwave* la entiendo como la ola de vapor, yo soy acuario, yo soy viento, y es la puta ola de vapor, la música que suena a microondas. No sé, lo veo más un sentimiento que una explicación de que si el capitalismo… que le follen a esa mierda. Yo lo que siento es que cuando lo escucho floto y me siento como yo mismo. La verdad es que nosotros ya hacíamos vapor antes de que éste existiese como un género. Nosotros ya hacíamos esta movida en 2008 y cuando se cerró un género fue como «quillo, que se ha cerrado un género con nuestro rollo, esto es la puta polla, hermano». […] Se trata de un sonido vaporoso, no hay que buscarle ninguna explicación más, por eso el VHS en el vertedero. Imagínate a la peña rescatando audiovisuales de los ochenta, haciendo *collage* con música antigua ralentizada. Es sacar dinero con lo que ya está hecho convirtiéndolo en otra mierda. Es más capitalismo todavía, por eso explicarlo como una manera de arruinar el capitalismo me parece una basura[4].

Pedro LaDroga no exagera tanto como parece cuando afirma que él ya hacía *vaporwave* en 2008. Estamos ante un músico tremendamente precoz y prolífico, que con sólo veinticinco años ha publicado casi trescientas canciones sólo en lo que va de década[5]. Su primer LP, producido en 2010, cuando el sevillano

del feminismo radical dentro de la escena urbana española (Cfr. Ana Iris Simón, «Estrenamos *XVideos*, la nueva *mixtape* de Pedro LaDroga», *Vice*, 24/01/2018).

[4] Manuel Jubera, «Pedro LaDroga: "Merece la pena esta pena"», *NoTodo*, 10/02/2017.

[5] Cuando le preguntaron por su periodo de formación como músico, Pedro LaDroga respondió lo siguiente: «Respecto a mi adolescencia… va a ser eterna, como Silvio o la Gata Cattana. Mi adolescencia ha sido un desastre porque soy un desastre con patas, todo me sale mal. Con trece años decían que era un viejo en las *raves* y con veintitrés que soy un

apenas tenía dieciséis años, se titula *Hoodlovaz* o, como él lo re-bautizó al publicarlo en 2012, HXXDLXVVZ. Aquí tenemos dos rasgos característicos de Pedro LaDroga o, mejor escrito, de Pedro LVDRXGV: en primer lugar, su uso de lo que podríamos llamar «el lenguaje traperamente correcto», con muchas equis, uves y todo tipo de símbolos y emoticonos en los títulos que les pone a sus discos y canciones; y, en segundo lugar, el tiempo que tarda en sacar a la luz sus producciones. Pedro LaDroga debe ser uno de los pocos músicos vivos cuyos últimos estrenos en Spotify no pertenecen al presente sino al pasado. Si la memoria no me falla, entre el primer momento en que me puse a tomar notas para escribir este libro, a mediados de julio de 2018, y ahora que estoy ultimando estas líneas, en mayo de 2019, se han subido como mínimo cinco álbumes a la incompleta discografía spotifayera de Pedro LaDroga: *DRWTSN32.exe* (2018), *On-Liner* (2017), *Time is Gold* (2016), *TOWK (The Only Way I Know)* (2015) y *SG-3* (2014). Y todavía faltan por subir *L.A.B. Warriors* (2013), *Polybius* (2012) o el propio *Hoodlovaz*, es decir, una media de un disco olvidado por año durante los últimos ocho o nueve años. Por si fuera poco, las obras de Pedro LaDroga que sí figuran en esa plataforma de reproducción digital no están ordenadas siguiendo un mismo criterio cronológico: la mayoría aparece

---

puto niño... todo es relativo. Siempre me he juntado con gente más vieja y golfa que yo» (Manuel Jubera, «Pedro LaDroga: "Soy un desastre con patas, todo me sale mal"», *MondoSonoro*, 02/01/2018). No podemos dejar pasar esta mención a Gata Cattana sin decir que esta entrevista se concedió después de que la rapera y poeta cordobesa muriera, en marzo de 2017, dejando a punto de terminar su primer LP, proféticamente titulado *Banzai*. Aunque su obra no se puede incluir dentro del trap, y por ese motivo no hemos hablado de ella en este libro, hay que recordar que, en su última entrevista, apenas unas semanas antes de sufrir el *shock* anafiláctico que la llevaría a la tumba, Gata Cattana apreció el papel que habían desempeñado los traperos a la hora de romper con ciertos tabús del rap español, tales como no hablar nunca de artificio o de dinero, y declaró que ella no se cerraba a colaborar con algún trapero en el futuro. Pero no hacía falta esperar al futuro, porque ya lo había hecho *sui generis* en el pasado. En noviembre de 2016, la cordobesa apareció bailando en uno de los videoclips de Pedro LaDroga («Mweegwod»). ¡Sabe Dios lo que podría haber surgido de una colaboración musical entre estos dos astros! (Cfr. *Wag1 Magazine*, «Hablamos con Gata Cattana: ¿rapera, trapera o poeta?», YouTube, 06/02/2017).

según su fecha de publicación, pero hay canciones sueltas, tales como «Dxlx» o «Joderme (sin querer)», que aparecen según su fecha de producción (2012) y no de publicación (2014), mientras discos desparejos como *Cheap Tunes* no aparecen ni según su fecha de producción (2011) ni según la de su publicación (2013), sino, para variar, por la de su subida a Spotify (2017). Además, la obra subida a YouTube, la que podríamos considerar la edición príncipe de Pedro LaDroga, no coincide exactamente con la colgada en Bandcamp o SoundCloud, de modo que tenemos una discografía desparramada por cuatro plataformas distintas, llena de fechas mal puestas, atribuciones dudosas y enlaces rotos.

Digo esto para recalcar lo difícil que resulta establecer un catálogo exhaustivo y una cronología precisa de la obra de Pedro LaDroga. Ante la producción del artista sevillano yo me encuentro como se podría encontrar un crítico musical de la era preinternet que quisiera escribir sobre un músico cuya discografía sólo conocía de forma incompleta. En una era donde todo puede encontrarse a la distancia de un clic, resulta estimulante que un artista te lo ponga difícil y no resulte completamente accesible, comprensible en menos de quince minutos. Aunque escribir no ficción es siempre un proceso de aprendizaje sobre lo que uno piensa acerca de un tema mientras lo está poniendo en negro sobre blanco, y muchas de las cosas que he dicho en estas páginas no las había pensado cabalmente hasta ponerme a escribirlas, tengo que reconocer que Pedro LaDroga es el único artista abordado en este libro del que, pese a haber escuchado una y otra vez su discografía, yo no tenía ni idea de lo que iba a escribir sobre él hasta que lo he escrito. Podría haber solucionado mi estado de confusión y de ignorancia en un momento, escribiéndole por privado a través de las múltiples redes sociales en las que se encuentra disponible, pero he preferido la aventura que implica escribir sobre un autor que uno no termina de comprender.

Escucho los cortes de *Hoodlovaz* en YouTube y me llama la atención el hecho de que, pese a que el disco se produjo supuestamente en 2010 y se publicó fehacientemente en 2012, Pedro LaDroga siguió haciendo versiones y videoclips de sus temas hasta 2014. Se ha dicho varias veces que el sevillano tiene la capacidad de anticipar el futuro musical de nuestro país, que muchos de los temas que él está publicando actualmente no suenan a 2019, sino a 2029. Si esto es cierto, lo cual resulta bastante dudoso, yo creo que las dotes adivinatorias de Pedro LaDroga se deben menos a su interés por el futuro que a su obsesión con el pasado (pues, como hemos visto en el capítulo séptimo, lo característico del momento en que vivimos es el eterno retorno de lo mismo, de modo que la manera más segura de anticipar el porvenir consiste en repetir lo pretérito: una suerte de profecía autocumplida). Y es que Pedro LaDroga es uno de los pocos artistas urbanos españoles que no se olvida de sus discos a los pocos meses de sacarlos a la luz, una vez rentabilizada su publicación a través de una gira de conciertos; al contrario, el sevillano vuelve constantemente sobre los mismos temas y los mismos lugares a lo largo de los años. No es de extrañar, por lo tanto, que buena parte de su discografía esté compuesta de sagas, tales como *Hoodlovaz* (*1* y *2*), *Holograma* (*1* y *2000*) o *Skydrvg* (*1.0*, *Season* y *2.0*)[6].

En el caso de *Hoodlovaz*, lo que más llama la atención es que, entre 2012 y 2014, es decir, durante los años en que el trap estaba

[6] Así, por ejemplo, un tema y lugar común a *Holograma* y *Skydrvg* es la referencia a la plataforma de televisión por cable Vía Digital. Resulta que el bisabuelo de Pedrito era un friki de la tecnología que, cuando su bisnieto tenía unos pocos años, le regaló la Vía Digital y la Sega Mega Drive (que, como veremos a continuación, ya era una videoconsola *retro* cuando Pedrito comenzó a empaparse de sus bandas sonoras). El caso es que en Vía Digital se emitían los programas de Locomotion, un canal de animación que entonces publicaba lo más vanguardista y contracultural en materia de dibujos animados para adultos, e influyó decisivamente en la formación audiovisual del niño que años más tarde se convertiría en Pedro LaDroga. Ahora se entiende por qué dos de los álbumes más importantes del sevillano se titulan *Locomotion: Holograma 2000* (2015) y *Vía Digital: Skydrvg 2.0* (2017).

en barbecho en España, Pedro LaDroga continuase con esta saga de rap clásico, con su bombo y su caja, aplicando sobre los temas de su primer disco la técnica del *chopped & screwed* (literalmente: «picado y jodido»), una técnica de *remix* muy utilizada tanto por el *vaporwave* como por el *dirty south*, del que, como vimos en el capítulo segundo, proviene el trap en España. De hecho, se podría decir que el sonido grave y ralentizado que genera el *chopped & screwed* al aplicarse sobre la voz humana es el contrapunto perfecto al sonido agudo y acelerado que provoca el Auto-Tune. Digamos que, a comienzos de los años 2010, el picado y jodido preparó los oídos del público para los experimentos vocales autotuneados que escucharían durante el resto de la década. En esa misma línea, entre 2012 y 2014, antes de la publicación de *Amantes del dolor (Hoodlovaz 2)*, Pedro LaDroga picó y jodió canciones como «Etcétera», «Adida$ Sucia$» o «Ni loco».

A pesar de no formar parte de ninguna de las dos entregas de *Hoodlovaz*, esta última canción («Ni loco») resume a la perfección el espíritu de la saga. En ella, Pedro LaDroga canta que «aprendimos a base de equivocarnos y dar con la tecla a la primera. / El suelo era lava; la droga, ciencia». En estos dos versos tenemos resumida la esencia de esos «amantes del barrio», que es lo que significa en dialecto sureño afroestadounidense «hood lovaz»: por un lado, el amor al ensayo y el error, a la experimentación con el teclado del ordenador, delante de cuyas teclas aprendió de manera autodidacta Pedro LaDroga, igual que buena parte de los artistas urbanos *millennials*; y, por otro lado, la referencia al carácter lúdico («The floor is lava»: un juego infantil en el que hay que evitar pisar el suelo) y al mismo tiempo científico de la obra del sevillano[7]. No en balde, la *clicka* de la que proviene Pedrito se llama «LaDroga-Lab», un grupo de rap que, a comienzos de esta década, revolucionó

[7] Cuando le preguntaron cuál era su droga preferida, dijo: «A mí me gustan todas. Entre el sexo y la keta, por ahí me quedaba yo» (Lil Captcha, «Droga del sur», *CryptaMag*, 04/11/2013).

completamente la forma de hacer música urbana más allá de Despeñaperros.

Como ya vimos en el capítulo segundo, dada su proximidad a una base aérea estadounidense, Sevilla fue una de las cunas del rap en España, junto con Madrid y Zaragoza, y el perfil de los raperos que surgieron en la capital andaluza hasta los años 2010 osciló entre el rap virtuoso (SFDK, ToteKing, Juaninacka, etc.) y el más o menos vinculado con la cultura popular hispalense (Mala Rodríguez, Haze, Triple XXX, etc.). Fue entonces, a comienzos de esta década, que se formó LaDrogaLab a partir de dos grupos previos: Final Trágico (compuesto por Nerbi Galgo Rock y Bloody-Shao) y 93/94 (un nombre que se refiere a los respectivos años de nacimiento de sus dos integrantes: a c 1 d o p y Pedrito). Después de realizar una primera colaboración con Poisound en 2011, entonces uno de los productores de *bass* más prometedores de Sevilla, los LaDroga comenzaron a publicar canciones de música urbana que se aproximaban a la electrónica, alejándose claramente de los cánones raperiles de su ciudad. Por decirlo en una frase: el L.A.B. siempre fue más de *raves* que de flamenco, más de corralones y botellones que de Antonio Machado[8].

Haciendo honor a la segunda parte de su nombre, LaDrogaLab no ha funcionado como un club privado, sino más bien como un laboratorio de pruebas, como una «*netlabel* desastre»

[8] Otro de los elementos prototípicamente sevillanos de Pedro LaDroga es su uso de la simbología de la Semana Santa. No en balde, su hermana es nazarena y él concibe la relación con su público como si fuera un párroco con sus feligreses. En su actuación en el Sónar de 2018, salió disfrazado del Cristo del Gran Poder, con su paso de procesión y todo, cantando su *hit* «Repítemelo (Gran Poder)». A lo largo del concierto, Pedro LaDroga reivindicó el estar interpretando sus canciones en vivo y en directo, sin los *playbacks* o *karaokes* que tan habituales se han vuelto dentro de la escena urbana. «Se ríen de vosotros, hermano, pagáis por música de mentira, hermano, pagáis por directos de mentira», se quejó, «os están intentando vender una moto, hermano, que no se la creen ni ellos, hermano, ni la han arrancado todavía» (Pedro LaDroga VEVO, «Pedro LaDroga - Sónar Festival 2018 (La Película)», YouTube, 17/10/2018).

en la que no sólo han publicado los miembros del grupo, sino también artistas urbanos próximos a la apuesta estética y musical de los sevillanos, tales como Rz, Rubio, Space Out Family o Enjoy Canoa. A la sazón, LaDrogaLab no firmó ningún LP como grupo hasta 2017, año en que publicaron *Memphis* y, como no podía ser de otro modo, lo anunciaron en YouTube como si se tratara de una piedra de hachís con el sello del L.A.B. en un videoclip que imita la estética de la teletienda y del *spam* pornográfico, es decir, ventanas emergentes de «Busca zorras: tu mujer nunca lo sabrá» mientras una voz en *off* dice lo siguiente:

> ¿Harto de que toda la música que llega a tus manos sabe a polen mojao? ¿Llevas tiempo escuchando música infumable, sequerona, de esa que tienes que meter cuatro minutos en el microondas y se queda sin sabor? Para tu suerte, llega la nueva mierda que te endulzará la labia: *Memphis*, de LaDrogaLab. [...] *Memphis*: el auténtico sonido doble cero que te ahumará la bigota. [...] Llama ahora al 666, al laboratorio 66, y por sólo 66,66 euros, recibirás en tu domicilio *Memphis*, de LaDrogaLab. Puedes pagar con tu alma, contrarrembolso o con tu tarjeta MasterLab. Además, si llamas ahora recibirás, completamente gratis, una máscara para dejar sola a tu parienta en casa y que no se fume tu grifa; dotada con un sistema de última generación con detectores de humo interno por si a tu parienta le da por fumar por el ojo[9].

Antes de sacar esta gamberrada, durante los años en que, como ya hemos visto, el trap estaba en barbecho en España (2012-2014), los sevillanos publicaron un montón de música perfectamente a tono con las corrientes más punteras del rap de entonces. Centrándonos en la obra de Pedro LaDroga en colaboración con los demás integrantes del L.A.B.,

[9] LaDrogaLab, «LΛDR9GΛLΛβ - [LABFILM] [MEMPHIS]», YouTube, 11/10/2017.

cabría destacar tres discos de este periodo, cada uno de ellos representativo a su manera de los estilos que entonces se estaban abriendo camino en la música urbana española: *L.A.B Warriors* (ft. Nerbi), próximo al rap *ambient* y minimalista que estaba facturando C. Tangana; *Maratón Depresión* (ft. Shaolin), que anticipó algunos de los lugares comunes del trap; y *Ear Candy* (ft. 93//94), lo más parecido al *vaportrap*, que hizo Pedro LaDroga antes de 2014 (más allá de las instrumentales de *While U Work; I Make Music*). Marcando el fin de una época y el comienzo de otra, el 3 de enero de 2014, LaDrogaLab dio un concierto en Sevilla junto con Cecilio G. y KEFTV VXYZ, que acababan de fusionarse o arrejuntarse en PXXR GVNG. Cualquiera que hubiera estado en ese concierto podría haber pensado que el futuro tendría reservado el mismo destino a los granadinos que a los sevillanos. Pero no fue así. Los Pobres dejaron de serlo, pero LaDroga sigue estando en la droga.

¿Por qué?

A mi juicio, el principal motivo del fracaso comercial de Pedro LaDroga no se debe tanto al volumen de su obra —que es ciertamente masiva, pero nada que no pueda compararse con Kaydy Cain, por mencionar a otro artista urbano que en promedio ha publicado casi una canción a la semana durante los últimos diez años— cuanto a lo que podríamos llamar su «extraña monotonía»: no es sólo que las canciones de Pedro LaDroga se parezcan mucho entre sí y en ellas se repitan siempre los mismos *gimmicks* y latiguillos, sino también, y sobre todo, que en ellas se experimenta musicalmente por encima de las posibilidades del público *mainstream*. Dicho esto, uno de los elementos al mismo tiempo más monótonos y experimentales de la discografía de Pedro LaDroga es el recurso a *samples* de videojuegos. En muchos de sus temas son reconocibles las bandas sonoras de la Sega Mega Drive, así como los sonidos de *Super Mario* (el «Yuhu!» de Luigi), de *The Leyend of Zelda* (el

«Hey, listen!» de Navi) o de *Street Fighter* (el «Hahaha» de Sagat). Teniendo en cuenta que la Sega Mega Drive salió al mercado en 1988 y que Pedrito nació en 1994, el año que empezó a comercializarse la PlayStation, y dio inicio a la quinta generación de videoconsolas, hay que decir que la carga emocional que Pedro LaDroga proyecta sobre los videojuegos en 16 bits tiene mucho de nostalgia e ironía con respecto a un pasado que ya en su momento era *vintage*, del mismo modo que muchos productores de *vaporwave* no han utilizado el sistema operativo Windows 95 hasta que han empezado a bromear con echarlo de menos. Con todo, el hecho de que Pedro LaDroga utilice música de consolas y se refiera eventualmente a su *crew* como «LabStation» no hace sino constatar que vivimos en una época en la que los videojuegos son la principal industria de entretenimiento adolescente y postadolescente, habiéndose alargado la postadolescencia en el primer mundo hasta prácticamente la crisis de los cuarenta años.

El primer disco en el que Pedro LaDroga hizo una alusión explícita a este octavo o noveno arte que son los videojuegos —ya he perdido la cuenta del número de las bellas artes— fue *Polybius* (2012). De acuerdo a la leyenda urbana, *Polybius* fue una novedosa y dañina máquina de *arcade* que se pudo jugar a lo largo de 1981 en varias salas de recreativos de Portland (Oregón). Lo novedoso de esa máquina con nombre de historiador romano era que, tratándose de un *shoot'em up* o matamarcianos, lo que se movía con el *joystick* no era la nave sino el espacio cósmico en el que uno disparaba a sus enemigos extraterrestres (lo cual, por cierto, encaja perfectamente con el nombre del videojuego, ya que lo que caracteriza a Polibio es su énfasis en el contexto social y geográfico, que centra su historia de Roma en el ámbito del Mediterráneo). Lo dañino de la máquina era que sus luces estroboscópicas generaban adicción y sus mensajes subliminales, que aparecían momentáneamente en

la pantalla o en el *soundtrack*, inducían a los jugadores a «suicidarse», «conformarse», «no cuestionar la autoridad» o —mi preferida— «honrar la apatía». Según la teoría de la conspiración, el desarrollador de la máquina era una compañía alemana llamada Sinneslöschen («pérdida del sentido», en alemán) y, cada noche, antes de cerrar la sala de recreativos, dos hombres de negro revisaban la configuración del videojuego. Un día, los *men in black* se dejaron el menú de opciones abierto y, a la mañana siguiente, los primeros jugadores pudieron ver cómo *Polybius* mantenía estadísticas del número de alucinaciones, amnesias y suicidios que había inducido hasta el momento. La maquinita, cuenta el mito, fue retirada del mercado después de que un chaval muriera de un ataque epiléptico mientras estaba jugando.

He contado la historia completa de *Polybius* porque condensa muy bien la concepción de los videojuegos y de la música que muestra Pedro LaDroga en su obra: como algo tremendamente adictivo y peligroso que hay que administrarse con cuidado si uno no quiere acabar en la mierda. Ahora que lo pienso, se podría establecer un paralelismo entre los mensajes subliminales en los videojuegos y los *ad libs* de la música urbana, pues en ambos casos nos encontramos con creencias o imperativos que se cuelan en la mente del público sin que éste se dé cuenta. A la sazón, cada artista urbano tiene un mensaje subliminal distinto, desde el voluntarista «¡Vamos!» de Chanel hasta el acomodado «¡Eso es!» de C. Tangana, pasando por el ruinoso «¡Pedrito, estás fatal!» del sevillano.

Esta asolada y desolada concepción de su propia biografía se expresa muy bien en una de las canciones más icónicas de Pedro LaDroga, «Joderme (sin querer)» (2012-2014), en cuyo estribillo afirma que «no sé qué hacer, / mi puta cabeza quiere joderme otra vez». Téngase en cuenta que la instrumental de esta canción consiste en la ralentización del *soundtrack* de varios

videojuegos; si uno presta atención, se escucha ese sonido que emite *Super Mario* cuando el personaje de Mario disminuye de tamaño porque acaba de perder una vida. De manera acorde —o, si se prefiere, «de manera *arcade*»—, la portada de esta canción es una imagen pixelada en 8 bits de doña Muerte, con su capucha y su guadaña. En la estrofa de esta canción, Pedro LaDroga plantea una interesante reflexión acerca de la posibilidad de que seamos espectadores pasivos de nuestra propia existencia, de que alguien nos manipule desde arriba como si fuéramos el personaje de un videojuego: «No sé quién soy ni quién me maneja, / desde que nací esperando mi funeral. / Voy a dar la vida por la muerte / antes de tener que acostarme. / Me comunica siempre / que llamo a la cordura, pero no puedo aguantarme. / Joven murciélago con vértigo, / mi castigo es haberme convertido en esto». Aquí nos encontramos con los dos temas centrales de la discografía de Pedro LaDroga, la locura y el insomnio inducidos por el exceso de trabajo, encarnados en la figura del vampiro, que se alimenta al anochecer de sangre ajena, igual que el artista urbano trabaja de madrugada y bebe de la música de otros[10].

El disco de Pedro LaDroga en el que mejor se muestra este punto de contacto entre el conde Drácula y el mundillo *gamer* a través de la música urbana es *Cheap Tunes* (2011-2013). En la descripción que propuso LaDrogaLab para este disco al publicarlo en Bandcamp se dice que «*Cheap Tunes* es un trabajo sucio, asqueroso e insufrible de Pedro LaDroga que lleva un par de años cogiendo polvo. Consta de catorce cortes donde abunda el *cheaptune* (nuestro singular sinónimo de

[10] Cuando le preguntaron a Pedro LaDroga por su legendario insomnio, indisociable de su apabullante ritmo de trabajo nocturno, el sevillano respondió lo siguiente: «Mmmmmm... yo de chico recuerdo que no podía dormir porque me rayaba mi futuro. Estaba todo el día pensando: "¿Qué va a ser de mí? ¿Qué va a ser de mí? Buf, yo no tengo papeles, loco, no tengo futuro". Pero desde hace un par de años me quedo dormido en todas las esquinas» (Manuel Jubera, «Pedro LaDroga: "Merece la pena esta pena"», op. cit.).

faketune)». Llamadme ignorante, pero reconozco que no sé lo que es el *faketune*. Buscando la palabrita en Google, lo único que me ha aparecido, amén de anuncios de una *app* llamada Facetune, es un tal Костя Ширман, con quince seguidores en SoundCloud, que ha publicado «hace diez meses» —es decir, en junio de 2018— un «faketune remix» de Daft Punk. Las profundidades de internet son insondables... Pero, volviendo a nuestro tema, con independencia de lo que sea el *faketune*, *Cheap Tunes* es un disco dedicado principalmente a los videojuegos, como se puede ver en los títulos de los temas que lo componen: «Game O», «Slow Boss», «8 Bitchez», «Pedrito Wins», etc. Pero también está dedicado, de manera secundaria, a los vampiros («Nospheratv») y a los efectos del *workaholismo* («First», «Como me llamo», «Help»). Cuadrando este círculo de referencias, la portada de este LP presenta una imagen pixelada en 8 bits de Pedrito con los colmillos puntiagudos y un hilillo de sangre corriéndole por el mentón.

Hablando de chupópteros, ha llegado el momento de abordar la obra maestra de Pedro LaDroga. Y no; no nos referimos a «Vampiro joven» —que, en términos estrictamente sonoros, es su mejor tema—, sino a «Ke kiere ase», que tampoco le va a la zaga desde un punto de vista musical y, para más inri, tiene una historia de sanguijuelas y mosquitos que merece la pena ser contada. Y es que la publicación en 2014 de *Holograma*, el EP del que forma parte «Ke kiere ase», marcó un antes y un después en la carrera musical del sevillano. Antes de esa fecha, Pedro LaDroga había sido muy experimental como productor —mezclando *vaporwave* con *witch house* y bandas sonoras de videojuegos— a la par que muy conservador como vocalista, manteniéndose más o menos dentro de los límites líricos del rap virtuoso. No fue hasta después de 2014 que abandonó todo virtuosismo y se entregó al vicio de las letras dadaístas. Un buen índice de este dadaísmo es el número de erratas gramaticales en los títulos de sus cancio-

nes: en uno de sus últimos discos, *DRWTSN32.exe* (el nombre de un *software* de depuración que suele dar error cuando hay un virus o un uso elevado de la CPU: bonita definición de la música de Pedro LaDroga), los errores ortográficos deliberados ocupan prácticamente toda la *tracklist* («Kemelasuda», «Foll_arte», «Novakaba», etc.). No es de extrañar, por lo tanto, que algunas de las mejores canciones del sevillano, tales como «Para no ia? (Ytusabe)» o «Vakere», tengan este tipo de títulos deconstruidos. «Ke kiere ase» es otra obra maestra de este Paul Celan del trap que es Pedro LaDroga.

Y ahora es cuando entran en acción los chupópteros. A comienzos de 2016, después de publicar sus *remixes* de Drake, el mosquito no muerto de C. Tangana versionó «Ke kiere ase» y se fue de gira con Pedro LaDroga como telonero, actuando juntos en el concierto de Agorazein en Las Vistillas de Madrid del que hablamos en el capítulo anterior. Cualquiera que hubiera estado en ese concierto podría haber pensado que el futuro tendría reservado el mismo destino al Madrileño que al sevillano. Pero no fue así. C. Tangana pasó a formar parte de la crema musical de este país, mientras que LaDroga sigue estando en la droga.

¿Por qué?

A juicio de Pedrito, porque Pucho le plagió el estilo. «No copias al Kanye, me copias a mí», soltó el sevillano en Twitter con motivo de la publicación de «El rey soy yo / I Feel Like Kanye», de C. Tangana. Y es cierto que el Madrileño coqueteó puntualmente con el estilo de Pedro LaDroga durante el año 2016, y entonces hubiera tenido sentido pedirle explicaciones; pero, dos años después, en 2018, cuando al sevillano le dio por acusar de hurto creativo al Madrileño, Dios sabe por qué rencillas personales, cualquier parecido musical entre ambos ya era mera coincidencia. Y ni eso, ya que C. Tangana estaba por aquel entonces realizando su transición hacia el *melting pot* de estilos musicales que es ahora, que lo mismo saca una canción

de pospunk nihilista una semana («La última generación») que una de pseudosón cubano a la siguiente («Para repartir»), mientras que Pedro LaDroga se encuentra estancado en su meritorio pero ya cansino *vaportrap*.

Sea como fuere, el videoclip de «Ke kiere ase» es —en parte gracias a C. Tangana— el más escuchado de Pedro LaDroga, con casi medio millón de reproducciones en YouTube. En verdad, este videoclip —tan A E S T H E T I C S, con sus pantallas de carga, sus distorsiones y sus glitcheos— no es sólo el videoclip de «Ke kiere ase», sino también el de «C a t a r a t a», la primera colaboración entre Pedro LaDroga y el *beatmaker* vallisoletano $kyhook, que sentó la base de su saga en común: *Skydrvg*. Esta saga es interesante porque forma parte de una serie de colaboraciones que $kyhook ha hecho con un conjunto de MCs —tales como Rico Snchez, con quien hizo *Skyrick*, o A. Tourist, con quien hizo *Skytourist*— a quienes el productor de Valladolid pidió o exigió que su nombre no sólo figurase en los títulos de crédito, sino también en los títulos, a secas, de los discos.

Esta preocupación por el reconocimiento y la independencia de los *beatmakers* ha sido una de las constantes en la trayectoria musical de $kyhook. No en balde, el vallisoletano ha formado parte de Withered, un colectivo de productores de música electrónica provenientes del mundo del *hip-hop* que se unieron a comienzos de 2017 para reivindicar su papel dentro de la escena urbana española. A lo largo de ese año, los seis miembros de Withered (Hidden Jayeem, Hermei, WaxDee, Margari's Kid, Kyddiekafka y $kyhook) fueron publicando los temas que componían el primer y por ahora único disco del colectivo, *Sacred*, con un estilo musical a caballo entre el *wave*, el *witch house* y el *future garage*, y con unas alucinantes animaciones 3-D que recuerdan a la «Obra de arte» de La Zowi o al «Es mejor así...» de Recycled J. y One Path. Parece lógico, ya que el vídeo está producido por

Pawel Kusmierz (alias «Kropki»: «puntos» en polaco), el mismo diseñador que hizo el videoclip de Recycled J. y One Path, y en éste de Withered aparecen calaveras y maniquís negros de los cuales emana o sobre los cuales cae oro líquido, como sucede en el de La Zowi. Ésta es, en suma, la versión más oscura del *vaporwave*[11].

Aunque no tuvo mucho éxito, Withered fue una interesante iniciativa para visibilizar el trabajo de los productores dentro de la escena urbana española[12]. Por desgracia, el público y los medios de comunicación suelen darle más importancia al MC

[11] Huelga decir que cuando a Kropki le preguntaron por su formación autodidacta como diseñador, la conexión con el tema del que hablamos en esta sección salió de inmediato: «Yo me metí en el diseño por la movida *vaporwave*. Me pasaba las tardes viendo Tumblr, empapándome de todo aquello, y flipaba con las imágenes en *pixel art*. Yo sin saber que eran profesionales que lo hacían para videojuegos en los años noventa. Pensaba que era peña en casa, diseñadores, y me obsesioné tanto con ello que lo empecé a hacer y me empezó a salir igual que lo hacían ellos. Yo sin saber que era peña que curraba de eso» («Kropki: el universo marchito del *wave*», *Guy Montag*, 15/09/2017).

[12] Otra iniciativa que también ha buscado resaltar el papel de los productores en nuestro país ha sido *Sampler Chef*, un concurso para ver quién cocina la mejor instrumental, que comenzó como una cuenta de Instagram a la que cada mes un *beatmaker* distinto subía una base diferente para convertirse en un espectáculo en vivo y en directo en el que dos o más DJs compiten a contrarreloj elaborando un *beat* distinto a partir de los mismos elementos (la misma voz, el mismo *sample*, el mismo *drum kit*, el mismo intervalo de *bpms*, etc.). La primera edición de *Sampler Chef Gourmet* —el nombre que ha tomado la versión en vivo y en directo de este concurso— tuvo lugar en el Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga (un espacio, por cierto, anómalamente receptivo a la música urbana dentro de la Academia española: allí fue donde yo impartí, en diciembre de 2017, la conferencia «El trap desde un punto de vista filosófico» que, en cierto sentido, es la semilla que ha dado como fruto este libro). A finales de 2018, Sandro Jaeewoock, el productor y organizador de *Sampler Chef*, concedió una entrevista al programa de YouTube *El Bloque* en la que se lamentó de la mala situación mediática y económica de los *beatmakers* en España. «Los productores vendemos bases a nivel de mercadillo: una… a cincuenta; dos a cien euros», se afligió Jaeewock. A su juicio, los DJs deberían aparecer al mismo nivel que los MCs en el título de las canciones, no como «prod. by» y entre paréntesis, sino como «feat.», como suele hacer C. Tangana con Alizzz y con el resto de sus *beatmakers*, reconociéndoles como cocreadores de sus obras. Los productores también tendrían que «intentar llamar la atención más por sí mismos, porque la música ya tiene una calidad que más no se puede superar». Si los MCs se aprovechan económica y mediáticamente de los elementos paramusicales de su vida y de su obra (su retórica, su vestimenta, sus tatuajes en la cara, etc.), ¿por qué los DJs no? (*El Bloque*, «El Bloque 07: Somadamantina ft. Goa & Pochi, Rrucculla, Oddliquor & A. Rock, S. Jeeawock y Virgen Mª», YouTube, 19/12/2018).

que al DJ, no sólo porque en el escenario uno esté delante y el otro detrás de los platós, sino sobre todo porque resulta más fácil hablar sobre la letra que sobre el *beat* de una canción. Yo mismo, en este libro, he incurrido en el defecto de darles más importancia a las *lyrics* que a las instrumentales, pero para eso también está este párrafo y esta sección: para pedir disculpas por mis atropellos.

Perdonadme, *beatmakers*, porque he pecado de logocentrismo.

8.2. El *Trap&B*

Por delante incluso del *vaportrap*, el principal género musical al que se ha aproximado el postrap ha sido el *R&B*. Como ya vimos en el capítulo segundo, el *R&B* no se desarrolló en España durante las décadas de los noventa y de los 2000 porque los raperos virtuosos españoles huían —y siguen huyendo— de la entonación como de la peste. Mientras que en Estados Unidos era —y sigue siendo— normal que un rapero diera el salto a la fama después de hacer un *featuring* en una canción de *R&B* más comercial, en España sucedía —pero está dejando de suceder— al revés; como ha escrito el periodista musical Daniel Madjody: «Artistas o grupos como Dlux, Aniki o Flavio Rodríguez son lamentablemente más recordados por las colaboraciones con Nach, Sólo los Solo o Falsalarma que por sus trabajos en solitario»[13]. De todas formas, estas colaboraciones entre raperos y cantantes *stricto sensu* se han dado más habitualmente en el mundo del reguetón que en el del *hip-hop* español. No es de extrañar, por lo tanto, que el postrap nacional con tintes de *R&B* se haya desarrollado principalmente en las islas Canarias, donde la música la-

[13] Daniel Madjody, «Conoce a los jóvenes talentos de la escena *R&B* española», *Vice*, 29/07/2016.

tina ha tenido desde siempre una mayor fuerza por la influencia de su comunidad de migrantes latinoamericanos, especialmente venezolanos. De hecho, una de las claves del éxito de lo que podríamos llamar el *Trap&B* canario ha sido su particular acento, a medio camino entre el castellano peninsular y el español de Venezuela, que tanto gusta en la península ibérica por su exotismo y en América Latina por su familiaridad o proximidad.

A la hora de elaborar una cronología o genealogía de un fenómeno cultural siempre resulta un poco arbitrario establecer una fecha de inicio o una figura fundacional, pues, una vez establecidos los rasgos definitorios del fenómeno, siempre se pueden encontrar predecesores o adelantados a su tiempo. Pero, en el caso del *Trap&B* canario, no hay ninguna duda de que Maikel Delacalle es, si no el pionero, sí la figura más relevante del movimiento. Este cantante tinerfeño empezó a subir videoclips a YouTube a comienzos de 2016, después de que el productor Deejay Darío le hiciera una «prueba de la calle» consistente en darle doscientos euros y ver si los invertía en hacer música, tal y como había jurado y perjurado, o los malgastaba en «otra merca». Maikel regresó a la semana con tres canciones perfectamente acabadas, pero no había sido una inversión segura ni mucho menos, ya que el cantante acababa de salir de un centro de reclusión de menores, donde había estado internado entre los dieciocho y los veintiún años por delitos vinculados —como su mote indica— con la calle. El apodo «Delacalle» se lo puso su abuela, con quien Maikel vivió desde que, a la edad de siete años, murió su madre; una tragedia biográfica que ha quedado grabada en el cuerpo del cantante bajo la forma de una rosa tatuada en el antebrazo (la flor que Maikel le lleva a su madre cada vez que va a verla al cementerio). Esta lacrimógena hagiografía no resulta completamente accesoria para comprender la obra de Maikel Delacalle, puesto que él la ha relatado en prácticamente todas las entrevistas que ha concedido hasta la fecha, y

las declaraciones de un artista también forman parte de su obra. Y, sobre todo, puesto que su primer EP se titula *Calle y fe*, en obvia referencia a su vida en la calle y a la fe que tienen puesta en él «los míos que están ahí arriba» (su madre y, se supone, Dios).

En términos musicales, Maikel Delacalle es el típico artista urbano que proviene de una familia humilde y que ha mantenido esa humildad en su forma de relacionarse con la industria. En cuanto Universal le ofreció un contrato, a finales de 2017, él lo firmó y siguió facturando la misma música comercial que ya estaba haciendo sin que nadie se lo hubiera exigido. *Hits* altamente bailables sobre amor y sexo donde todo es fogosidad y romance, sin una sombra de celos, maltratos o rupturas: eso es Maikel Delacalle. En sus canciones y entrevistas, el tinerfeño no suele comentar su pasado convicto y confeso salvo para puntualizar que, como él ya conoce las cosas malas de la vida, prefiere centrarse en las buenas. Incluso a la hora de hacer *free style*, para lo cual tiene especial talento, su estilo es más lúdico que competitivo, como demostró en la primera entrevista que le hicieron en *Vodafone yu*, a cuyo término se puso a improvisar hablando a través de la suela de una de sus zapatillas como si fuera un *smartphone*[14]. Dada la disposición melódica y buenrollera de Maikel Delacalle, el hecho de que sus dos principales referentes dentro del rap sean 2Pac y Notorious B.I.G. puede desconcertar a quienes sólo recuerden cómo murieron esos dos MCs en el *beef* más sangriento que ha tenido lugar en Estados Unidos entre los raperos de la Costa Este y los de la Oeste; pero no sorprenderá tanto a quienes también se acuerden de que ambos vocalistas hicieron muy buen «*hip-hop* melódico», que es como define Maikel Delacalle el *R&B*[15]. ¿O es que acaso C. Tan-

[14] *Vodafone yu*, «Maikel Delacalle: "Voy a colaborar con J Balvin, me hace feliz llamarle amigo"», YouTube, 19/01/2018.
[15] *El Bloque*, «El Bloque 04: Pedro LaDroga ft. Cariatydes, Maikel Delacalle, King Doudou, Rosa Pistola, $kyhook», YouTube, 01/08/2018.

gana no reivindicó también a Biggie cuando comenzó su giro melódico y protestante con «Alligators»?

Otro grupo canario de *Trap&B* que también tiene unos referentes raperiles curiosamente ortodoxos es Broke Niños Make Pesos (BNMP). Esta escisión de los anteriormente conocidos como Toska Runners ha reconocido que su principal influencia musical es un rapero aparentemente tan alejado del *R&B* como Kendrick Lamar. Sin embargo, lo que les fascina del autor de *Good kid, M.A.A.D City* no es tanto su estilo musical cuanto su *workflow*, el hecho de que Lamar no sea el típico rapero que escribe la letra de sus canciones y luego busca la base que mejor le venga, sino que lo hace al revés: primero el *delivery*, luego el *flow* y por último las *lyrics*. A esta forma de trabajo, más centrada en la melodía que en el mensaje —aunque en la obra de Kendrick Lamar el mensaje es importantísimo—, los BNMP sumaron un toquecito procomún muy propio de la economía sedicientemente colaborativa en la que los medios de comunicación nos dicen que vivimos. A diferencia de una *crew* de rap tradicional, en la que el DJ se encarga de la base y cada MC escribe su letra por separado, obligando a que los temas comunes tengan tantas estrofas y tantos *tempos* como raperos con distinto *flow* haya en el grupo, en BNMP todos contribuyen a la producción de los *beats* y a la escritura de las *lyrics*, aunque al final sólo las canten unos pocos (para no saturar de voces y de barras innecesarias la canción). Además, sabiendo que los *millennials* no consumen álbumes enteros sino vídeos sueltos y que una de las claves del éxito en internet es la constancia, BNMP se propuso publicar un videoclip a la semana durante su primer año de existencia[16]. Para que se vea hasta qué punto eran

[16] A sabiendas también de que otra de las claves del éxito en internet es generar controversia y polarización, lo que obliga al público a posicionarse a favor o en contra de uno, siendo ambas posiciones beneficiosas para alguien que sólo busca la fama —incluso más beneficiosa la segunda, ya que uno se acuerda más de sus enemigos que de sus amigos y los *haters* son más insistentes que los *lovers*—, otra técnica de promoción que utilizó BNMP fue autotrolearse

conscientes estos tinerfeños de las dinámicas de consumo dentro de la industria musical digital, léanse las declaraciones que hicieron a la revista *Vice* a finales de 2016:

> Ahora lo primordial es crear marca, hace veinte años vendías discos porque lo que importaba era la música y ya está, podías vivir haciendo sólo música, ahora es como un capitalismo de experiencias, no de producto, la gente lo que quiere no es tener un disco que casi no sabe ni dónde ponerlo, el público va a sacarse fotos diciendo que estuvieron en el concierto, quiere lucir la ropa del grupo, hacerse la foto con el artista.[17]

Siendo conscientes de que, en una sociedad basada en el culto a la personalidad, la unión no hace la fuerza, pues el público prefiere consumir a individuos antes que a colectivos (salvo que pueda identificarse personalmente con esos colectivos), BNMP se disolvió en la primavera de 2017 para que cada uno de sus integrantes pudiera continuar con su carrera musical en solitario. El primer exmiembro de BNMP que sacó un disco por su cuenta fue Indigo Jams, quien publicó a mediados de año un LP titulado *Jams*, sin necesidad de añadir el «Indigo», pues el título ya estaba escrito en ese color. Azul índigo era también el color del granizado que aparecía bebiendo el tinerfeño en la portada del álbum. Era un *frame* de «Dame», uno de los pocos temas

---

anónimamente en todo tipo de foros y redes sociales. En palabras de Cruz Cafuné: «Una de las estrategias que hicimos nosotros cuando empezó BNMP fue conseguir dos o tres cuentas con antigüedad en ForoCoches (risas), y nos tirábamos *hate*, en plan: yo posteaba una canción y decía "Chiquita bomba estos pibes"; entonces otro colega desde su cuenta decía "Son una puta basura blablabla" (risas). Al principio, la gente pasaba un poco de nosotros, pero luego había gente que nos apoyaba en el foro, y gente que nos odiaba a muerte, y se ponían a discutir durante página y media, y claro, ForoCoches es la comunidad más grande en habla española del mundo. Entonces, coño, era una bomba de publicidad eso» (BigBrothaBob y Dasar, «Entrevista a Cruz Cafuné», *Crypta Mag*, 12/04/2018).

[17] Daniel Madjody, «Estrenamos lo nuevo de BNMP, el colectivo con más futuro de la música urbana española», *Vice*, 10/11/2016.

del disco para el que se hizo un videoclip, en el cual aparecía Indigo Jams rodeado de mercancías de envoltorio azul (Chips Ahoy, Pepsi, Oreo...). Esto podría interpretarse como una referencia a la sangre azul, a la pureza o nobleza de alcurnia, de no ser porque Indigo Jams hace alarde de sus orígenes mestizos al cantar en portugués, la lengua de su madre brasileña, en uno de los *tracks* del disco. Titulado «Egoísta», este tema plantea una interesante reflexión sobre el individualismo en la actualidad, del mismo modo que —por destacar sólo dos temas de *Jams*— «Fotos» trata acerca de las rupturas de pareja en la era del *selfie* constante o «Caprichosa» versa sobre las dificultades a las que se enfrentan los *millennials* a la hora de compatibilizar el trabajo y la familia, si es que va a quedar algo de eso en el capitalismo robotizado que nos va a tocar vivir de aquí a unos años.

Indigo Jams ha colaborado, además, con uno de los artistas urbanos con más seguidores y, paradójicamente, con menos entrevistas de toda la escena urbana española: Rels B[18]. Esta falta

[18] La colaboración entre Indigo Jams y Rels B consistió en una serie de cuatro videoclips que se fue publicando a lo largo de las cuatro semanas del mes de abril de 2017. Anunciada como un salto cualitativo en las producciones audiovisuales de la escena urbana española, esta miniserie constató, en verdad, lo contrario: lo mucho que se abusa de los vídeos efectistas y sin ninguna relación con la música que se quiere ilustrar o acompañar. La serie se abre con el videoclip de «Nueva generación», en el que Indigo Jams y Rels B aparecen atracando un hotel mientras de fondo el estribillo dice que «Vamos a quedarnos con todo». Esto todavía se puede interpretar como una metáfora de las ganas que tienen estos dos artistas de asaltar y desvalijar el panorama musical; pero el siguiente vídeo, titulado «A solas», es un despropósito audiovisual en el que el audio va por un lado y el visual por otro: el primero consiste en una versión en castellano del «Controlla» de Drake; el segundo, por su parte, muestra cómo, después del atraco, Indigo Jams y Rels B se han reunido con sus parejas en un piso y se han puesto a recordar sus momentos «a solas» con ellas; momento en que han entrado dos policías secretas en escena y los cantantes se han visto obligados a dispararles y a meter sus cuerpos en unas bolsas de basura. La tercera entrega de esta serie, «Lord Forgive Me», tendría sentido si en el vídeo los cantantes pidiesen perdón o se entregaran a la justicia; pero, en lugar de ello, tratan de esconder los cadáveres de los policías en un pinar nevado, momento en el que son sorprendidos por el guardabosques y tienen que salir corriendo. Mientras tanto, el estribillo de la canción reza lo siguiente: «Lord forgive me for all my mistakes. / I know that I've been lead astray, / so I don't know whether my seeds will grow. / Oh, we'll never know if hell is down below» («Dios, perdóname por todos mis errores. / Sé que he andado descarriado, / así que no sé si mis semillas crecerán. / Oh, nunca sabremos

de atención mediática quizás se deba al hecho de que el de Mallorca pasa olímpicamente de las marcas de ropa que financian indirectamente, a través de la publicidad, a la mayoría de las publicaciones especializadas en cuestiones musicales o juveniles. Y es que Rels B no sólo ha coreado que «Me la suda Sony Music, / me la suda Universal, / mi empresa soy yo, / y mi sello, YouTube» («Borracho en el salón») —una letra que, *volens nolens*, firmarían buena parte de los artistas urbanos españoles—, sino que también ha dicho que «Me la suda Armani, me la suda Dior, / llevo las chancletas marca Decathlon» («Re·Member»). Y ya se sabe que Decathlon no paga a traidores. Además, Rels B se hizo famoso con un tema titulado «Made in Taiwan», en el que se mofaba de los parguelas y los fantasmas que visten prendas falsas de Gucci sólo por aparentar. Para rematar la faena, el mallorquín se burló de los sueños de riqueza de la mayoría de los traperos españoles al mostrar, en el videoclip de «Es mejor», varios coches de lujo, un BMW, un Mercedes, un Audi... todos ellos de juguete.

Huelga decir que el público al que se dirige Rels B no son esos niños de clase media que, liberados de la modestia y el pudor de sus padres, no quieren vivir peor sino, a poder ser, mejor que ellos. Al contrario, como dice el mallorquín en «Really on»: «Va pa todos esos chavales que lo pasan crudo, / gente del barrio que no tiene un duro; / dejaron los estudios pa buscarse un

---

si el infierno está ahí abajo»). Finalmente, el último capítulo de esta serie, «I Know», muestra cómo han muerto Indigo Jams y Rels B a manos de las fuerzas especiales de la policía y cómo, después del funeral, la viuda de este último ha recibido un osito de peluche lleno de billetes de cien euros, se entiende que para criar al bebé del que está embarazada. Lo más próximo a la temática del vídeo que se puede encontrar en las *lyrics* de esta canción son las siguientes líneas: «Sé que no lo he hecho del todo bien, / lo sé, Señor, lo sé. / Mi mamá me dijo alguna vez: "No robes ni para comer", / y reconozco que robé». Insisto en que esta «disonancia videoclipera» no es algo exclusivo de Indigo Jams y/o de Rels B, sino que está presente en la mayoría de las producciones audiovisuales actuales, no sólo de la música urbana española. La miniserie del canario y el mallorquín es simplemente el ejemplo más señero de una enfermedad que afecta a toda la industria musical.

curro / y pagar esa hipoteca porque su familia no pudo». Hay que recordar que Rels B estuvo trabajando en la construcción y en la hostelería antes de ponerse a producir bases para otros. La «B» de su nombre viene de «Real Beats», el pseudónimo con el que empezó a facturar instrumentales para terceros hasta que, en 2015, impulsado por sus amigos, se animó a cantar él mismo sobre las bases que finalmente compusieron su primer EP (*Player Hater*). Ésta es una de las características que tiene en común Rels B con los músicos de la escena postrap canaria: empezó trabajando como *beatmaker* antes de saltar al papel de vocalista, lo que le ha dado una versatilidad musical insólita dentro del panorama urbano español.

Si el color favorito de Indigo Jams es el azul, el de Choclock, el segundo integrante de BNMP en sacar un disco en solitario, es el rosa. Ése no es sólo el pigmento con el que este tinerfeño se tiñó el pelo a mediados de 2017, coincidiendo con la publicación de su álbum *Suave*, sino que, además, la que probablemente sea la canción más interesante de ese álbum se titula nada más y nada menos que «Pantera rosa». Hecha en colaboración con Oddliquor, una de las jóvenes promesas del *Trap&B* español, esta canción tiene un videoclip que anuncia, a las duras y a las maduras, que «The following preview has not been approved for all audiences by the Motion Picture Association of Send Nudes» («La siguiente previsualización no ha sido aprobada para todos los públicos por la Asociación de Dibujos Animados de Mandad Desnudos»). En ese vídeo sale Choclock enfocando con una cámara de mano sobre el espejo de un ascensor. «Me flipa el *zoom* de esto, loco», bromea el tinerfeño mientras hace *zoom in* y *zoom out* de su propia imagen, «¡Toma! ¡Toma! ¡Toma! ¡*Vaporwave*!». ¡No tan rápido, bebé!

Más interesante que Choclock es Oddliquor (y más relevante para la escena urbana española, ya que su canción «Sexo animal» fue la banda sonora de la primera temporada del relevantísimo programa de YouTube *El Bloque*). A todo esto, «Sexo animal»

forma parte del último disco de Oddliquor, *Vibrato* (2018), donde uno de los temas cruciales es la concepción animalesca de la sexualidad y, sobre todo, de la mujer. Conforme al clásico esquema micromachista de considerar a las mujeres o bien ángeles suprahumanos, o bien fieras subhumanas, si en «Sexo animal» el *beat* emite sonidos de pájaros mientras la letra habla de «rugidos felinos», en «No quiero réplica», otro de los cortes de *Vibrato*, Oddliquor dice que él no quiere a una mujer sino a un animal con «el toque y la belleza de una pantera al cazar» y con un «instinto asesino, incapaz de matar». Aunque no hay panteras en Arabia Saudí, en «Candy Girl» se menciona una «boca de pantera negra saudí» y, aderezando estas descripciones micromachistas y microrracistas, aparece otra de las características distintivas de Oddliquor: la pedantería. En esta canción se describe a una mujer que está «enganchá a mi cuerpo como un mono tití, / y luego veneno ligero Medici»; del mismo modo que en el videoclip de «Déja vu» se muestran imágenes de la *Mona Lisa* y en «La reina» se hace referencia a «una gata peligrosa bañada en sudor y miel, / todos esos lobos se giraban para verla bien», mientras se salpimentan las referencias a la alta cultura: «La quise comer to ese cuerpo esculpido por Boticcelli»; «Tú eres como Mozart, mami, todo lo paras», etc.

Pero el momento de mayor postureo en *Vibrato* tiene lugar en «Booty Boo», una canción que, según las declaraciones de Oddliquor, estaría inspirada en los primeros versos de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, cuando don Alonso ve por primera vez a Inés y pierde el juicio por ella.[19] «Pérdida de juicio» —en el triple sentido de este último término, tanto jurídico como mental, como enunciativo— es una descripción perfecta para una canción que tiene versos tan profundos y reveladores de la influencia de la poesía del Siglo de Oro español como éstos:

[19] David Saavedra, «Oddliquor, vibraciones en tres vídeos», *Red Bull*, 31/05/2018.

«Amo tu *boom, boom, booty boo* / cuando te pillo con el carro por mi *hood*». Como ya hemos visto a lo largo de este libro, una cosa es que los comentaristas de YouTube hagan este tipo de comparaciones intelectualoides postirónicas, y otra cosa muy distinta, que sean los propios artistas quienes citen bibliografía por encima de sus posibilidades. Con todo, hay que reconocerle a Oddliquor su buen gusto en materia de arte contemporáneo, ya que la portada de *Vibrato* consiste en una figura blanda posthumana que está haciéndose una suerte de *selfie* con un corazón en la mano, tirando de la NEW AESTHETICS que también caracteriza *El Bloque* y, en general, a los diseñadores gráficos más avanzados de la escena urbana española.

El tercer BNMP que publicó un disco en solitario fue Cruz Cafuné, probablemente el más versátil y flexible del grupo, con un registro vocal y musical que va desde el rap clásico al *R&B*, pasando por un *cantabile* burlesco que resulta especialmente grato en los *intros* y los *outros*. Antes de publicar en 2018 su álbum *Maracucho bueno muere chiquito*, Cruzzie ya era famoso por canciones novelescas tales como «Mi casa», donde cuenta la historia de una fiesta totalmente ida de madre que, afortunadamente, no se está celebrando en su casa sino en la de un amigo («Cogiéndonos la penca que acabó con Whitney, / pero es que el resto está ya en modo Britney, / y pienso: "Ouch, chacho, / menos mal que no es mi casa"»). Huelga decir que «Maracucho» es el gentilicio de Maracaibo, Venezuela, el país en el que nació la madre de Cruz Cafuné; quien, por cierto, se hace llamar así porque quería un pseudónimo con las dos iniciales iguales —como Peter Parker, Bruce Banner y, en general, todos los superhéroes modernos— y, como «cafuné» significa «caricia» en portugués, se puso la «cruz» como nombre de pila, indicando de ese modo el componente religioso de su pseudónimo. Como explicó a *Crypta Mag* en una larga e interesante entrevista que les concedió a mediados de 2018:

> Es que al fin y al cabo lo que yo tengo también es una fe, porque yo creo en el amor, y no puedes medir el amor en newtons ni en julios ni en bares de presión, al final es una fe, y un ateo se puede reír de esa fe como de cualquier otra, porque no se puede demostrar, pero es la mía[20].

Maracucho bueno muere chiquito —un título que, además de tener una musicalidad similar a la de «Cruz Cafuné», tiene una simetría gramatical cuasi perfecta: una palabra de nueve letras («Maracucho»), dos de cinco («bueno» y «muere») y otra de ocho («chiquito»), con las siglas de las cuatro palabras formando una progresión alfabética a la que le falta su primer término: *(MA)-MB-MC*— es un disco conceptual sobre la antítesis entre el bien y el mal, sobre la distinción entre la ley y la justicia, sobre si las personas pueden o deben desobedecer las leyes malas en nombre de una justicia superior, de una justicia mejor, de una justicia «más buena». Influido por un álbum de rap de los noventa tan clásico como es *Only Built 4 Cuban Linx*, en el que el rapero afroestadounidense Raekwon se inventó su propio lenguaje y su propia vestimenta, la *intro* de *Maracucho bueno muere chiquito* está divida en dos partes: una primera, inspirada en Kanye West, en la que Cruz Cafuné hace honor a su nombre y pide perdón a Dios en tono de *gospel* mientras un crucifijo se proyecta sobre su frente; y una segunda, inspirada en Kendrick Lamar, en la que Cruz Cafuné reclama su trono frente a C. Tangana, Rels B, Dellafuente y Maikel Delacalle.

La cubierta del disco profundiza en estas referencias religiosas: inicialmente iba a ser una versión de la portada de la revista *Esquire* de abril de 1968 en la que aparecía Muhammad Ali con las manos atadas por la espalda y atravesado por las flechas

[20] BigBrothaBob y Dasar, «Entrevista a Cruz Cafuné», op. cit.

como san Sebastián; pero, al final, por falta de presupuesto, fue simplemente una portada en blanco y negro de la cara de Cruz Cafuné con un ojo amoratado, la nariz rota y la frente como si le hubieran encasquetado una corona de espinas. Siguiendo con las referencias al rap de los noventa, el LP se iba a lanzar el 9 de marzo de 2018, en el aniversario de la muerte de Notorious B.I.G., pero finalmente se retrasó ante el anuncio de Nathy Peluso de que ella también iba a sacar *La Sandunguera* en esa fecha. Por lo demás, el álbum cuenta la historia de un camello de Tenerife —que «no es Nápoles, pero que es un barrio obrero del tamaño de una isla»[21], en palabras de Cruzzie— y, entre canción y canción, *skits* compuestos por notas de audio mandadas por WhatsApp en las que los familiares y amigos del protagonista del disco le advierten sobre los peligros del camino de delincuencia y desenfreno que está tomando. Notas de audio que, según Cruzzie, son reales; se las mandaron sus propios familiares y amigos. De ser así, entre ellas cabe destacar una que le mandó su novia, pues en ella se refleja un debate muy interesante sobre la ética profesional dentro de la música urbana. Como les comentó Cruz Cafuné a los de *Crypta Mag*:

> Es que yo a ella la quiero mucho, pero es muy pantera negra, es muy antisistema, odia el neoliberalismo del trap, que realmente es una cosa super facha. [...] Los raperos americanos, Future y esta peña,

[21] Ibíd. Hablando de Tenerife, Cruz Cafuné ha sido el artista urbano que mejor ha reflejado los efectos adversos del modelo económico basado en el turismo que se ha implementado en esa isla. Lo ha dejado ver en el videoclip de «Como solía», una canción que versa precisamente sobre lo mucho que ha cambiado el tinerfeño desde que vive en la península y se gana la vida con su música. El videoclip, dirigido por Dano, quien fue además el productor y *consultant assistant* de *Maracucho bueno muere chiquito*, está grabado en dos lugares de Tenerife que reflejan muy bien la desindustrialización y el pelotazo inmobiliario en la isla: el hotel a medio construir que se encuentra abandonado en el barrio de Añaza, en Santa Cruz de Tenerife, y el polígono industrial de La Laguna, donde se puede encontrar la enorme parabólica oxidada que aparece en el videoclip. El panorama es tan desolador que un comentarista no pudo evitar preguntar en YouTube si se trataba de un mapa del videojuego de guerra *Battlefield*.

van al estudio hasta que uno se duerma, el ingeniero de Future murió con treinta y algo años. Hay historias reales de que los dos iban al estudio mano a mano a grabar temas uno tras otro hasta que uno de los dos se dormía. [...] El rap es eso, es una movida super facha, y yo trabajo un montón, pero no por afán de eso, sino porque me da miedo acabar en un Mercadona[22].

Un artista urbano próximo a BNMP que ha hecho *Trap&B* y que está metido de lleno en esa dinámica neoliberal es Javier Bilbao. Alias One Path, este artista urbano nacido en Guadalajara ha jugado a la productividad y al positivismo libre de drogas hasta el punto de ser conocido como el «rey del jugo» por sus *smothies* y por sus himnos al capitalismo a la violeta, aquel que desarbola las desigualdades y discriminaciones de género, pero no las de clase. Escúchese, a este respecto, ese canto a la igualdad de género que es «No paro»: «Limpio por dentro estoy yo, / mezclo el agua y limón. / Todo el día en *on*, / trabajo, trabajo, *non stop*. / Ella no me trata de don, / me trata de igual, soy su dos». Si, según Marx, la principal libertad de los proletarios en el capitalismo es la libertad de morirse de hambre, podríamos decir que, según One Path, la principal igualdad entre hombres y mujeres en el capitalismo a la violeta es la igualdad a la hora de autoexplotarse *non stop*.

El primer tipo de música que subió a internet el de Guadalajara fue *acid house*, pero cuando empezó a tomarse su carrera musical más en serio fue como rapero, bajo el alias de Vinz Monk, junto con Jharard L'Gray, con quien formó Infinitum, un grupo de rap *ambient* en la línea de lo que estaba haciendo entonces C. Tangana. Infinitum publicó su primer y único LP en 2013 (*Vida en tránsito*) y, al año siguiente, después de haber formado parte de un grupo *indie* (Zero XY) y de haber producido

[22] Ibíd.

un disco pospunk (*Somos la herencia*), Javier Bilbao publicó su primer disco como One Path (*Now or never*). Entonces se encontraba todavía preso de la influencia de Burial y de James Blake, con letras en inglés y bases a caballo entre el *posdubstep* y el *neofolk*, pero siempre dentro del mismo círculo *hipster* madrileño. No fue hasta su siguiente LP, *Mi viejo choso* (2016), que One Path empezó a colaborar con los postraperos canarios y a adoptar su léxico y su acento hasta el punto de la apropiación cultural plenamente consentida, pues a nadie pareció molestarle que un tipo de Guadalajara se pusiera a hablar de «chosos» y «fiolos».

Si algo ha caracterizado a One Path, ha sido ese don para mimetizarse con el entorno, esa capacidad de cambiar de un género musical a otro y de ofrecer una versión manierista de estilos sonoros mejor practicados y desarrollados por otros. Véase, por ejemplo, *New House* (2016), un EP en el que el de Guadalajara academiza la música electrónica hasta límites cuasi cómicos. No debería sorprendernos, por lo tanto, que su siguiente LP, publicado justo un mes después de la salida a la venta de *Siempre* de Agorazein, se titulase *Siempre parriba*. Ni que el título estuviera escrito con la misma tipografía pseudogótica que había utilizado previamente AGZ. Pero las coincidencias no terminan ahí. Si la cubierta de *Siempre* había sido un bodegón, con despertadores y hamburguesas en vez de botijos y piezas de fruta, la de *Siempre parriba* encarnaba la misma idea de naturaleza muerta, sólo que con el propio One Path dentro de la imagen, dando bocados a una porción de pizza y con un libro abierto entre las manos.

¿Cómo se concilia la ideología de la vida sana con aparecer masticando comida basura en la portada de un disco? Ni idea. El caso es que, a lo largo de 2017, One Path se convirtió en el principal promotor de la ideología de la autoayuda dentro de la escena urbana española, reivindicando además su propia condición de *nerd* en canciones como «Spinelli», cuyo videoclip es un

ejemplo de manual del *retrofolk* ochentero del que hemos hablado en el capítulo séptimo: grabado como si fuera una película de Super-8, este vídeo contiene múltiples referencias a *Star Trek* y a las primeras entregas de *La guerra de las galaxias*.

Tras sufrir una crisis musical y emocional que duró buena parte de 2018, One Path ha regresado recientemente dispuesto a academizar un género musical que parecía imposible que entrara en la Academia: el reguetón[23]. En marzo de 2019, el de Guadalajara publicó *Sin plomo*, un disco cuyo título pretende homenajear «Gasolina», el *locus classicus* de Daddy Yankee, al mismo tiempo que manifestar una actitud pacífica y buenrollera (derivada, entre otras cosas, del hecho de que One Path, a diferencia de Pablo Escobar, no plantea una disyuntiva existencial entre la plata y el plomo). Lamentablemente, salvando las colaboraciones, tocadas por la gracia de Cruz Cafuné (en «Ley»), de Pedro LaDroga (en «Ángel y diablo») o de Pepe : V. Vizio (en «2004»), el resto de las canciones de *Sin plomo* pasarán a la historia como el mayor ejercicio de taxidermia que se ha practicado sobre un género musical creado básicamente para mover el culo.

Mover el culo, darse un chapuzón, tumbarse al sol: éstas son algunas de las actividades que uno puede realizar mientras escucha a Locoplaya, un grupo de música urbana canaria situado

[23] Como un resultado kármico, las principales causas de la depresión personal y profesional de One Path en 2018 fueron las dinámicas turbocapitalistas que él mismo había celebrado tantas veces. Quien a hierro mata, a hierro muere. En sus propias palabras: «Nunca hay descanso, somos esclavos de nuestros propios logros (esto me lo dijo Trapgame.edits), siempre tenemos que estar activos y expuestos, somos testigos en cada momento de nuestro éxito o fracaso, sólo importa el corto plazo. Es algo que me hace sentir extenuado. Como artista independiente he tenido que ir inventando mi recorrido, nadie me ha preparado para ser capaz de asimilar lo que significa ser un personaje público (aunque sea a pequeña escala), exponerme a desconocidos o depender de algo tan volátil como el público de internet. Si no cuentas con apoyos, es fácil sentirte perdido o desorientado entre tanto estímulo. Agradezco cada día la fortuna que he tenido en la vida y la oportunidad que se me ha presentado al poder vivir haciendo aquello que más me gusta, pero creo que no he sabido digerir todo lo que me ha pasado en los últimos dos años» (Alicia Álvarez Vaquero, «*I'm So Emo*: la tristeza y la ansiedad más allá de tendencias estéticas», *BeatBurguer*, 27/09/2018).

en el filo que separa al rap clásico del *Trap&B*. Esta *crew* de la isla El Hierro, caracterizada por sus *beats* subtropicales y su líricas chispeantes, llenas de argot isleño, ilustra la mayoría de sus canciones con videoclips abrasivamente frescos, grabados casi todos ellos en la playa de La Caleta, el pueblo de quinientos habitantes del cual son originarios los tres miembros del grupo, en cuyas piscinas artificiales, excavadas en la roca volcánica, se suele ver a los miembros de Locoplaya con sus bañadores, sus flotadores, sus gafas de sol y su traje de burro (el símbolo del grupo). De hecho, la cubierta del primer disco de Locoplaya, publicado en 2014, cuando los herreños todavía estaban muy próximos a sus referentes musicales adolescentes (Violadores del Verso, Mucho Muchacho, Orishas, Tego Calderón, etc.), es una versión de la célebre portada del *Nevermind* (1991) de Nirvana: en vez de ser un bebé el que está a punto de ser pescado usando un billete como anzuelo, es el burro de Locoplaya el que, con sus gafas de sol, pica en un cebo consistente en un sujetador de grandes dimensiones.

Para que se entienda cómo Locoplaya da cuenta de la historia del rap en España que relaté en el capítulo segundo, así como de la relación entre la crisis económica y el trap que expuse en el capítulo primero, tan sólo diré que en 2017 los locoplayeros recopilaron sus canciones más originales en un disco titulado *¿Qué dice la juventud?* En el videoclip de la canción que da título a este EP aparece un cartel con el lema SI EL TRABAJO ES SALUD... QUE TRABAJEN LOS ENFERMOS, justo antes de que los locoplayeros se pongan a cantar un estribillo consistente en repetir la frase «¿Qué dice la juventud?» con una sola vocal («¿Ca daza la javantad?», «¿Qué dece le jevented?», «¿Qui dici li jivintid?», etc.). Nos encontramos, por lo tanto, ante una defensa del derecho a la pereza, de los parados que prefieren el desempleo a la explotación, así como con una *reductio ad absurdum* del virtuosismo vocálico de los raperos tipo Nach Scratch.

A pesar de que actualmente abogan por la despreocupación y el *dolce far niente*, los miembros de Locoplaya no siempre encarnaron los mismos valores musicales. En 2012, cuando apenas eran mayores de edad, dos de los futuros integrantes de Locoplaya —Bejo, entonces Bejotaeme, y Don Patricio, entonces El Crema— fueron nominados a los Premios Goya, en la categoría de Mejor Banda Sonora Original, por el tema que compusieron para la película *Maktub*, basada en la historia de un amigo suyo, Antonio González Valerón, que enfermó mortalmente de cáncer a la edad de quince años. El tema, premonitoriamente titulado «Nuestra playa eres tú», es una emotiva a la par que ñoña canción, en cuyo videoclip aparece el actor que interpreta a Antonio en la película, sin pelo a causa de la quimioterapia, corriendo por la orilla del mar mientras los dos raperos cantan vestidos de blanco, la arena se escurre entre sus dedos y se muestran salidas y puestas de sol entre las olas. Nada que ver con lo que luego será Locoplaya.

El primer integrante de este grupo que salto a la fama fue Bejo, quien se dio a conocer a mediados de 2016 con «Mucho», una canción que, si bien es cierto que no tiene nada que ver con el trap e, incluso, es antagónica a muchos de sus valores, fue relacionada con esta nueva ola de música urbana por compartir el mismo descaro e irreverencia. Sin embargo, como me ha comentado por privado el crítico cultural Eloy Fernández Porta, Bejo está «más cerca de Andrés Sánchez Robayna [un poeta canario conocido por sus versos bucólicos y reflexivos] que de Yung Beef, aunque te pueda sonar muy raro»[24]. Pero a mí no

[24] Justo antes de llegar a esta conclusión, Fernández Porta hizo una reflexión sobre el concepto de «lo urbano» —y sobre su aplicación a un contexto social y geográfico como es la isla de Tenerife— que, tal y como me la escribió por correo electrónico, el 27 de julio de 2018, conviene ser citada aquí por extenso, sobre todo porque es la respuesta más brillante que conozco a la acusación de *midcultismo* «popmoderno» (de *kitsch*, en definitiva) que se puede lanzar contra Bejo: «El término "música urbana" tiene, en su miríada de asociaciones, "poesía urbana". Tradicionalmente las "poéticas cantantes" han sido cosas estilo Sabina, Aute,

me suena tan raro: el propio Yung Beef ha declarado que a él no le gusta Bejo, que él prefiere o la música culta o la de la calle —es decir, que se mantenga la distinción entre la alta y la baja cultura— en vez de ese *midcult* «popmoderno» que encarna Bejo y sus juegos de palabras («Onomeatropella», «Mentecato» y «Helarte» son los títulos de algunos de los cortes de su último disco, trabalingüísticamente titulado *Parafernalio*), que lo mismo gustan a un *freestyler* de quince años que a un catedrático en Filología Hispánica[25].

El caso es que el videoclip de «Mucho» es una síntesis de la estética popmoderna que caracteriza a Bejo: del lado de la alta cultura, unas letras plagadas de barroquismos y de referencias a la tradición («Hay mucho papi chulo, pero poca *bitchie*, / mucho

---

ya sabes: un poco de realismo sucio (más marcado en el caso de Kutxi Romero), otro poco de poesía de la experiencia, *rock* más de espíritu que de práctico... y *kitsch*, un *kitsch* sonoro de masas que pasa por música culta. Desde luego, Bejo está tan lejos de eso como del modelo al uso de letrismo de trap representado por Yung Beef, Bad Gyal o Kinder Malo. Está claro que para él el tema de la autoexaltación del rapero —que comento en una sección de *En la confidencia*— es uno más de los temas cómicos que aborda. Sencillamente, él no tiene que autoexaltarse porque ya sabe que es un genio, al menos en el terreno del creacionismo verbal —a diferencia de Kayne West, que sufre mucho porque sabe que, aunque a veces lo haya parecido, no es un genio—. Entonces, el letrismo de Bejo habría que leerlo, creo, en relación con un sentido cuasi romántico de la palabra inspirada, que en Canarias ha encontrado con frecuencia en el paisaje de playa (Tenerife tiene playa urbana, con pista de *skate* y grafitis a tutiplén) un lugar "puro" desde el que se articula la palabra-en-la-arena, el tiempo de las dunas, la mezcla entre paisaje atemporal, turismo y *street culture* que se da allí».

[25] O a un doctor en Filosofía. Así, por ejemplo, el primero de los cortes de *Parafernalio*, titulado «¿Verde azulado o azul verdoso?», podría servir como ejemplo en un artículo académico acerca del «nuevo acertijo de la inducción» de Nelson Goodman. Dicho sea de forma esquemática: si nuestra única fuente de conocimiento es la inducción, es decir, la extracción de leyes o proposiciones generales a partir de la observación de casos o hechos particulares, ¿cómo sabemos que todas las esmeraldas que hemos observado hasta un cierto momento son verdes y no «verdules» (siendo «verdul» la propiedad de ser verde hasta el momento de la observación y de ser azul inmediatamente después)? Y eso, por no hablar del resto de cuestiones filosóficas que plantea la letra de Bejo, que van desde la epistemología a la estética, pasando por la ética y la teoría del amor, como se puede ver en esta estrofa: «¿Qué es lo verídico, qué es lo erróneo: / óleo sobre lienzo, lienzo bajo óleo? / Ella es mala, pero no es maleable; / ella ya no ama, ya no es amable. / No te vuelvas loca buscado al culpable, / los caminos del amor son inescrutables» (Cfr. Nelson Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast*, Cambridge, Harvard University Press, 1955).

capo, pero poco *capisci*, / muchos inventan mucho como Da Vinci»); y, del lado de la baja cultura, un videoclip que empieza con el doblaje en falsete de un telediario latinoamericano rebautizado por el herreño como «Agapito Granuja, desde Teleyoli SoundStudio». «El rapero canario Bejo ha sufrido un tiroteo en el cual ha recibido siete tiros en el pecho mientras paseaba en su limusina», son las primeras palabras de un videoclip en el que aparece Bejo con sus icónicas gafas de sol, de cuya montura cuelga un cordón de conchitas marinas, y con su no menos icónico pelo largo —lo más cerca que ha estado un blanco nunca del estilo afro, lo cual no deja de tener cierta importancia cuando estamos hablando de un canario, medio europeo, medio africano—: una mata de pelo con forma de arbusto, de la que Bejo saca un porro y el mechero para encenderlo, así como una botella de cerveza y una Game Boy, que el *millennial* toma por un teléfono, intentando infructuosamente hablar a través de la consola. Esto es Bejo *in a nutshell*: una lírica virtuosa y una puesta en escena desenfadada.

De hecho, se podría pensar que la discografía de Bejo es sólo una evolución natural del rap virtuoso hacia formas menos encorsetadas y más bailables. Ahí tenemos temas que cuestionan los roles de género tradicionales como «La colada» o «El puto amo de casa», en las que Bejo se ufana de hacerse cargo de las labores domésticas. O temas como «El ventilador», que, bajo la forma de un *single* chorra sobre el calor que se pasa en verano, contiene un alegato en contra de las causas humanas del cambio climático, así como en contra de las medidas hipócritas que toma la gente a título individual sólo para calmar su conciencia: «Está dañada la madre Natura. / Tanta basura ya no tiene cura. / El nivel del agua sube de altura, / sube más la temperatura. / Tol mundo está contaminado, / ¿yo qué le hago? / Reciclo plástico y el vidrio por separado, / tiro la colilla al cenicero cuando lo apago, / pero tantos grados no son de mi agrado». Algunos

podrían incluso ver un conato de animalismo o antiespecismo en el hecho de que en los videoclips de Bejo aparezcan tantos animales (jirafas, elefantes, monos y pájaros introducidos a raudales en la posproducción). Sin embargo, el propio cantante nos previene en contra de tomarnos demasiado en serio su música en canciones como «Bejismo», en la que se burla de la interpretosis y el oscurantismo del mundo del arte contemporáneo:

> Esto es un movimiento artístico: / está to guapo y encima no lo entiende ni Cristo. / [...] Parece lo mismo, pero en verdad es distinto. / No te lo descarto, pero no te lo confirmo. / Con la tontería que sólo entienden los listos, / un poco de todo con estilo variopinto. / [...] En los museos van a acabar las pollas que pinté en los pupitres, / con la mirada del que sabe más de lo que dice.

Otro miembro de Locoplaya que ha desarrollado una carrera en solitario y se ha destacado por saber más de lo que dice es Don Patricio. Cuando fue al programa de televisión *La Resistencia*, en marzo de 2019, lo que más sorprendió de él fue la conducta silenciosa e introspectiva que mantuvo en comparación con los demás integrantes de Locoplaya. Don Patricio apareció vestido de riguroso *normcore*, con sus gafas de empollón, mientras que, desde el patio de butacas, Bejo y Uge, ataviados con su uniforme de canarios, gafas de sol incluidas, tomaron la palabra para hablar sobre palmeras y topochos[26]. Hasta hace unos meses, la música de Don Patricio encajaba a la perfección dentro de ese estereotipo isleño. Así, su primer disco en solitario, *Don Papaya* (2017), no fue sino una continuación del estilo jocoso y desenvuelto que había caracterizado a Locoplaya. No es de extrañar, por lo tanto, que Don Patricio no destacase ni por encima ni por debajo de su grupo.

[26] *La Resistencia* en Movistar+, «Entrevista a Don Patricio», YouTube, 26/03/2019.

Pero eso cambió de forma radical en 2019 con la publicación de *La dura vida del joven rapero.* Este disco, probablemente uno de los más variados de la escena urbana española en términos de *beats* y de estilos, ha sido un bombazo y ha lanzado a su autor al estrellato musical como no se había visto desde la ascensión a los cielos del *mainstream* de C. Tangana. Mientras escribo estas líneas, en mayo de 2019, la canción más escuchada del disco, «Contando lunares» (ft. Cruz Cafuné), ya lleva más de cuarenta y cinco millones de reproducciones en Spotify. Este *hit* se podría considerar, de hecho, la obra maestra del *Trap&B* español. No en balde, se trata de una colaboración entre los dos grupos de postrap canario que hemos comentado en esta sección, Locoplaya y BNMP, en el que cada *crew* aporta lo mejor de sí misma. De parte de Locoplaya tenemos a Don Patricio con su estribillo pegadizo y su estrofa plagada de referencias isleñas («Papas arrugadas, mojito, pescao, / hazte una fontana, chiquito tumbao»). Y de parte de BNMP tenemos a Cruz Cafuné con su *intro* burlesca, pronunciada en un italiano inventado, y una estrofa novelesca en la que se cuenta la historia de un pibón que aparece en la piscina una mañana de resaca. Es ese relato, y el hecho de que en él se hable de los lunares del pibón, lo que justifica el título del tema y, sobre todo, la forma de su videoclip. Éste consiste en una historia de animación en la que aparecen Cruz Cafuné y Don Patricio conduciendo un descapotable por la piel de una mujer del tamaño de un estadio de fútbol. Después de esquivar varios lunares, el descapotable pasa por encima del bikini —también de lunares, en este caso blancos, sobre un fondo rojo— y, cuando se termina el bikini, Cruzzi y Don Papaya se abisman entre las nalgas de la chica. Toda una metáfora.

Por lo demás, Don Patricio es un personaje completamente plano, sin ningún trasfondo cultural, como se comprobó en una entrevista que concedió recientemente al diario *El Español*, en la que reconoció que el último libro que había leído era uno de

autoayuda firmado por Risto Mejide: «Algo de *marketing*. Como para crearte tu propia marca, cosas de dinero, de éxito. Hace muchísimo que no leo novelas. Quien escribe necesita hacerlo, desde luego. La base que tengo es a través de lo que hacen otros, es la fuente que me llega. Porque no veo muchas series ni muchas películas. Ahora que además no tengo mucho tiempo... Lo que más consumo es Berto Romero, Buenafuente, estas cositas así»[27]. Mientras que en otros artistas urbanos esta falta de familiaridad con el mundo libresco y audiovisual se puede interpretar y excusar como falta de oportunidades por su estrato social, en el caso de Don Patricio, cuya lujosa casa familiar en El Hierro ha aparecido varias veces en sus vídeos, esta ignorancia y este desinterés sólo puede leerse como un síntoma de la decadencia cultural de la clase media española. Cuando el periodista de *El Español* le preguntó por temas políticos, el herreño dijo que lo único que sabía es que hay cinco partidos de ámbito estatal, como si conocer sus nombres fuese un mérito. Y, a continuación, cuando le preguntaron por su visión de España, Don Patricio soltó el siguiente *facepalm*:

> Pues joder, comida, buen clima, buena gente, bares, sobre todo. En una palabra... Bares, muchos bares en todos lados. No sé cómo se mantiene esto, pienso muchas veces. No veo flamenco, no veo toros. Para mí España no es eso. [...] No eres canario. Si fueses canario me entenderías. Los canarios vemos España como un sitio en el que se vive bien, en el que se come bien, buena gente... Así vemos España nosotros [...]. Me siento español cuando veo bares abiertos con gente[28].

¿Qué mayor normalización de la música urbana española que esta lección de cuñadismo? El nuevo Dios del postrap no es

[27] Juan Diego Madueño, «Don Patricio: "¿Y ellas, qué? ¿Qué les pasa? A mí me mandan fotos desnudas"», *El Español*, 25/03/2019.
[28] Ibíd.

un *provocateur* como C. Tangana ni un punki cómo Yung Beef, sino simplemente un chaval de clase media que no ha abierto un libro en su vida y piensa que España se reduce a su gastronomía. Cuando fue a *La Resistencia*, David Broncano le preguntó qué tatuaje le gustaría hacerse —el hecho de que no tuviera ninguno ya indicaba hasta qué punto se había normalizado y clasemedianizado lo que había sido en sus inicios una escena musical prácticamente suburbial—, y el de Canarias respondió que un pecho en el pecho. Es decir, un tatuaje de su pecho sobre su propio pecho. No se me ocurre mejor metáfora para describir la normalización de la música urbana española llevada a cabo por Don Patricio y, en general, por el *Trap&B* canario que esta suerte de *mise en abyme* del reino del tatuaje. Estamos ante un retorno a la normalidad en el que el mapa ocupa casi tanto espacio como el territorio que pretende cubrir.

8.3. El nuevo *indie*

En enero de 2019, la multinacional Warner Music anunció el lanzamiento de un nuevo sello discográfico comisariado por el productor de música urbana Alizzz. El nombre del sello, Whoa Music, era una referencia a uno de los primeros álbumes que publicó el *beatmaker* catalán. En las entrevistas que concedió con motivo del lanzamiento, Alizzz reconoció que toda su trayectoria musical había sido una evolución a partir de aquel EP que licenció con Arkestra en 2013. Después de aquello, el catalán sacó un álbum con la discográfica estadounidense Mad Decent, regentada por *il miglior fabbro* Diplo, y empezó a colaborar con C. Tangana en la búsqueda del nuevo pop perdido. En esa misma línea internacionalista y novopopera, Whoa Music se estrenó publicando un *featuring* entre la española Paula Cendejas, que hasta entonces se había dedicado a hacer *covers*

en Instagram, y el mexicano Jesse Báez, conocido en nuestro país por sus colaboraciones con BNMP y C. Tangana. A pesar de la buena acogida que tuvo en los medios de comunicación el lanzamiento, Alizzz era consciente de que la etiqueta del nuevo pop ya había fracasado previamente:

> Hubo un tiempo que la etiqueta «nuevo pop» estaba sonando por ahí. Creo que aquel momento indeterminado acabó viniéndose abajo y lo que parecía que iba a ser una conquista de lo urbano sobre el *mainstream* no llegó a suceder (al menos no hubo *sorpasso*). Lo que me he ido dando cuenta es que todo son procesos y duran más de lo que uno piensa o puede intuir de forma natural. Creo que ahora mismo vivimos otro de esos momentos raros donde el pop latino está saturado, empieza a no sonar fresco[29].

Con el término *sorpasso*, Alizzz se refería, evidentemente, a la pretensión que había tenido Podemos, en las elecciones de 2016, de superar en número de escaños al PSOE y convertirse en la primera fuerza de la oposición al Gobierno del PP. La comparación de Alizzz no podría ser más idónea, ya que, por esas mismas fechas, él había intentado producir con C. Tangana un disco que se iría a llamar *Nuevo pop* y que iría a revolucionar el panorama musical español. Tres años después, ya sabemos en qué quedaron tales tentativas y pretensiones. Podemos no consiguió superar al PSOE en número de escaños y, en las siguientes elecciones generales, celebradas en abril de 2019, perdió casi dos de los cinco millones de votos que había obtenido tres años antes; pero, a cambio, tuvo la oportunidad de formar un Gobierno de cooperación de izquierdas. Del mismo modo, C. Tangana no consiguió terminar su disco *Nuevo pop*, pero, a cambio, tuvo la oportunidad de ser fichado por Sony y de

[29] Antoni Ripoll, «Whoa Music: apuntalando el nuevo paradigma pop», *TiuMag*, 25/01/2019.

publicar ese cajón de sastre novopopero que es *Ídolo*. Así pues, tanto Podemos como C. Tangana han tenido éxito a costa de convertirse en aquello de lo que querían distinguirse. Podemos terminó pactando con el PSOE desde una posición de inferioridad electoral, como había hecho previamente Izquierda Unida, igual que C. Tangana terminó firmando con una discográfica después de habérselo echado en cara a Los Chikos del Maíz. Tanto Podemos como C. Tangana buscaron desprenderse, sin mucho éxito, de las etiquetas que les endilgaban los medios de comunicación: Podemos intentó quitarse de encima el sambenito de «populismo» para ocupar la «centralidad del tablero político», pero al final quedó arrinconado en su extrema izquierda, como un caballo desprotegido, del mismo modo que C. Tangana pretendió que llamaran a su música «pop» en vez de «trap» y, al final, firmó un armisticio alrededor del eufemismo «música urbana». Yendo más allá de Podemos y de C. Tangana, la nueva izquierda española ha ganado las elecciones municipales en ciudades tan importantes como Madrid, Barcelona o Cádiz, del mismo modo que la música urbana ha conseguido colocar a varios artistas en el *mainstream* (Yung Beef, C. Tangana, Bad Gyal, etc.), pero ni la primera ha alcanzado la hegemonía político-cultural con la que soñaba, ni la segunda ha transformado el panorama musical como aspiraba. Por decirlo en una frase: del mismo modo que Podemos quiso ser el nuevo PSOE y se quedó en la nueva Izquierda Unida, el trap español aspiró ser el nuevo pop y se convirtió en el nuevo *indie*.

Un ejemplo de artista urbano que ha intentado ser pop pero se ha quedado en *indie* es Recycled J., cuya trayectoria musical tiene muchos puntos en común con la de C. Tangana, con la diferencia de que el Madrileño siempre ha ido varios pasos por delante de este otro madrileño, acaparando a lo largo de los años casi toda la atención, el prestigio y el gentilicio en mayúscula. De nombre Jorge Escorial, el artista actualmente

conocido como «Recycled J.» se dio a conocer en el mundo del rap con el pseudónimo de «Cool», con el que firmó en 2010 su disco *Desde siempre y para siempre*. Esta maqueta fue la primera publicación de Prefijo 91, un grupo de raperos de Carabanchel que, como su propio nombre indica, suscribía plenamente los postulados del rap *underground* madrileño (para los jóvenes de la generación Z que no hayan utilizado nunca su *smartphone* para hacer una llamada: «91» es el prefijo que hay que marcar para llamar a un teléfono fijo radicado en Madrid). Los Prefijo 91 estaban —valga la redundancia— bien fijos en Madrid, descartando cualquier posibilidad de salir del *hood*, como dijo Cool en la canción que dio título a su primer y único LP: «Desde siempre y para siempre, Carabanchel furia. / La fama no me llama por mis pantalones sucios. / Socio, no me entiendes ni en estos días de lluvia. / Sólo el barrio habla de barrio, tronco, conozco mi sitio».

No sé si desde siempre, pero desde luego que no fue para siempre la relación de exclusividad de Jorge Escorial con Carabanchel. Dos años más tarde, Cool se asoció con dos raperos madrileños de dos distritos distintos de Madrid, Natos (de Torrelodones) y Waor (de Aluche), para hacer juntos el disco *Hijos de la ruina*. Este EP, en cuya portada aparece una calavera con un agujero de bala en la frente, fue la base del estilo canallita de Natos y Waor, algo así como los Joaquín Sabina y Javier Krahe del rap español, sólo que sin la lírica del primero ni el compromiso del segundo, replicando únicamente las aventuras sexuales y etílicas de ambos. Pasado el tiempo, Natos y Waor se han convertido en el paradigma del rap autogestionado, capaces de llenar estadios de baloncesto sin haber firmado con ningún sello, pero entonces, en 2012, eran sólo dos chavales con voz ronca hablando sobre lo mucho que habían follado y fumado con rimas tan virtuosas como éstas: «Encontré la respuesta, me cambiaste la pregunta. / Sé de pesar placa, de pisar, puta, / de pasar canutos y de pasarlas canutas».

Fue después de la colaboración con Natos y Waor que las similitudes entre Crema y Cool se acentuaron. Igual que el primero no publicó prácticamente nada entre 2008 y 2011, año en que regresó con el nombre de C. Tangana y con un estilo musical completamente distinto, el segundo estuvo en silencio entre 2013 y 2014, momento en el que reapareció como Recycled J., con un *flow* igualmente melódico y lleno de palabras en inglés. Y si el primer trabajo en solitario que publicó Antón Álvarez Alfaro con su nuevo alias, *Agorazein presenta: C. Tangana*, fue un LP de rap *ambient* y playero, el primer disco que hizo Jorge Escorial después de cambiarse de apodo fue un *featuring* con G. Soldier y Soukin, *Oasis*, clónicamente influido por la música *chill out*. Por copiar, *Oasis* copia hasta la estética minimalista de AGZ, y presentó en la portada del disco tres figuras geométricas de vagas resonancias metafísicas (un círculo amarillo; otro círculo con un test de Rorschach rojo; y otro más con una foto en blanco y negro de una partida de ajedrez).

Pero los paralelismos no terminan ahí. 2016 fue el año en que tanto Pucho como Jorge estuvieron más cerca que nunca del trap: el primero versionó «Ke kiere ase» de Pedro LaDroga y abusó de la Roland 808 y del Auto-Tune en *Siempre*, y el segundo publicó *B.L.O.W.* en colaboración con Ezzem (miembro de Banana Bahía, el colectivo gallego que coprodujo *Siempre*; con eso está dicho todo). Blanco y en botella, *B.L.O.W.* es, desde su título y su portada —una lancha motora que abre un surco blanco sobre el mar—, un disco acerca de la droga. En «Lloro», por ejemplo, se habla de una joven que está enganchada y embarazada sin querer: «Y es que ella está en la droga, lo veo en sus ojos si llora sin hablar. / Una vida en tu barriga: un tumor con veintidós. / Una salida en la esquina: sexo fácil, *selling drugs*. / Vuelve a estar embarazada, a fumar en la cuchara».

2016 también fue el año en que se publicó el segundo volumen de *Hijos de la ruina*. Además del salto cualitativo en

términos de presupuesto para la producción y los videoclips —no en balde, la portada es una calavera con un fajo de billetes entre los dientes—, las principales diferencias con la primera entrega son la variedad musical de las canciones y la inclusión de temas sociales. Así, mientras «Carretera», el *track* con el que se abre el disco, es un corte canallita clásico sobre la vida en una furgoneta, «bebiendo ron en un vaso del McDonalds», «In Love» es una balada de amor en la que se habla de las mujeres como algo más que trofeos de caza, y «Carne de cañón» es una canción acerca de las personas que se ven obligadas a traficar con droga por su situación socioeconómica. Pero el tema más singular de todos los que componen el disco es «Speed», cuyo videoclip es básicamente una *rave* en la que se encienden extintores antiincendios y bengalas de colores entre dos coches tuneados, encima de uno de los cuales está sentada una mujer insondablemente escotada que hace volar billetes con la cara de Natos, Waor y Recycled J. Huelga decir que éste es el tema del disco que más próximo se encuentra respecto del trap, aunque sólo sea por el hecho de que en el videoclip Recycled J. viste una chupa a cuya espalda puede leerse la palabra «Auto-Tune», herramienta musical con la cual el de Carabanchel, encargado principalmente de los coros, de los puentes y de los estribillos, va modulando su voz a lo largo del álbum.

Hablando de Auto-Tune, probablemente no haya canción de Recycled J. en la que más se utilice este Bálsamo de Fierabrás para las voces rotas que en «Baby Lucifer», la primera canción que hizo con los productores asociados bajo el nombre de Club 33 (Pablo de Rosacruz, Selecta y compañía: «Los Daft Punk de Albacete», como los llamó Antonio Castelo cuando los entrevistó en *Vodafone yu*)[30]. «Baby Lucifer», el nombre obliga, es una

[30] *Vodafone yu*, «Club 33 y Recycled J.: "Yo hago trap leal"», YouTube, 27/01/2017.

canción de resonancias satánicas en cuyo videoclip aparecen Recycled J. y Selecta vestidos por completo de negro y portando símbolos masónicos, al lado de una estatua de la Crucifixión y de una fuente algo *kitsch*. En un momento del videoclip, Recycled J. hace con la mano el gesto del «666», uno de los símbolos que ha tomado como suyos, junto con la letra danesa que representa el conjunto vacío (ø). Para Recycled J., este último símbolo representa «el cero negativo» o, en términos morales, la idea de un altruista puro capaz de dar a los demás sin esperar nada a cambio.

No sabemos si por motivos altruistas o egoístas, puros o impuros, Recycled J. publicó a comienzos de 2017 un disco de profundas resonancias religiosas con ese otro *wannabe* tanganesco que es One Path. Hablamos de *Milagro*, un disco cuya portada es una virgen a la que le han dibujado una corona y le han repasado los contornos del cuerpo con unos rotuladores fosforitos. Más allá de la cuestión religiosa, que se puede resumir en una frase de la canción titulada «Fe» —«Tengo dramas y Auto-Tune», se dice en un momento de ese *track*—, a mí lo que más me interesa de este disco es el videoclip de «Es mejor así...», una obra maestra de la animación en 3-D con ecos *PC Music* a cargo de Kropki, el mismo que hizo los vídeos de Withered de los que hemos hablado al final de la primera sección de este capítulo. Si en aquella ocasión Kropki presentaba unas columnas de calaveras, unos maniquís cubiertos por mantas y una suerte de ángel con dagas de oro en vez de plumas en las alas, en esta ocasión nos encontramos con unas figuras vomitando y los símbolos asociados al de Carabanchel escurriéndose por el filo de una katana. En este caso, hay que reconocerle a Recycled J. el carácter pionero de este videoclip en 3-D dentro de la música urbana. Por desgracia, lejos de acercarle a la condición popera que entonces ya tanto anhelaba, este recurso a videoclips experimentales no hizo sino alejarle de esa meta.

Tras la publicación de *Milagro*, Recycled J. entró en un periodo de silencio hasta que, en mayo de 2017, se filtró una grabación privada suya. Se trataba de un videomensaje que le había mandado a una chica en el que, entre lágrimas y sollozos, le decía que «lo único que quiero es que hagas que valga la pena. Por todo lo que ha pasado, haz que valga la pena». La opinión pública asumió que la destinataria de ese vídeo era su pareja, la modelo Ana Sotillo, y durante los siguientes días los *haters* y los *lovers* de Recycled J. se posicionaron acerca del *affair* mientras el madrileño se daba de baja en todas las redes sociales y su agencia de *booking* emitía un comunicado en el que se informaba que el cantante iba a cancelar sus próximos conciertos y a emprender medidas legales contra los que habían difundido el vídeo de marras.

Una semana más tarde se reveló que todo había sido una campaña de *marketing* para anunciar el lanzamiento del próximo disco de Recycled J.. La presunta grabación privada era, en realidad, el comienzo de un videoclip titulado «Valga la pena», en el que, después de secarse las lágrimas de cocodrilo con un *dab*, Recycled J. disparaba a la cámara con el dedo índice y se introducía, cámara del móvil en mano, en la casa de sus productores. El videoclip consistió, de este modo, en un *room tour* grabado en vertical por el casoplón que posee Club 33 en la sierra de Madrid, con tres coches deportivos aparcados a la puerta. En el interior del casoplón se hallaban algunos de los cómplices habituales de Recycled J., cada uno situado en el espacio que le correspondía por su profesión y especialidad: Selecta, el *beatmaker*, junto a unas estanterías llenas de vinilos; Natos y Waor, los raperos, cada cual en una habitación distinta, uno haciendo un tatuaje y el otro comiendo patatas fritas delante del ordenador; Pablo de Rosacruz, el productor, a los fogones, cocinando una salsa de tomate; Antonio Castelo, el humorista y presentador de radio, pinchando discos en el salón; Kaixo, el neopunki de Banana Bahía, tumbado en la piscina sobre un flotador con forma de

unicornio; y, finalmente, Ana Sotillo, la novia, mirando el móvil en la cama matrimonial. Y fueron felices y comieron perdices.

Más que una campaña de *marketing*, «Valga la pena» fue un experimento social que constató la credulidad y la falta de respeto por la intimidad ajena con las que la gente reacciona ante las anécdotas más inverosímiles acerca de la vida privada de los famosos (que, dada la warholiana democratización de la fama que han propiciado las redes sociales, mañana u hoy mismo podemos ser cualquiera de nosotros). Cuando en *El Bloque* le preguntaron a Recycled J. por el tiempo que pasó entre la filtración del videomensaje y la publicación del videoclip, es decir, entre la difusión del *fake* y la revelación de que se trataba de un bulo, éste dijo que fue como fingir la propia muerte sólo para ver quién asiste al funeral[31]. Sin embargo, a pesar de la originalidad y la eficacia de este experimento social, es inevitable pensar que C. Tangana ya lo había hecho previamente. Y no me refiero a que Ana Sotillo hubiera actuado un mes antes en un videoclip de Agorazein, «Tentación», en el que C. Tangana le hace Polaroids, la agarra del cuello en la cama y la persigue por un *parking* mientras canta que «sé que quieres verme aunque jodas con ese pringao. / Sé que quieres verme, aunque finjas que esto se ha acabao. / Sé que quieres verme cuando estás sola en tu habitación. / Sé que quieres verme; has tenío que borrar mi contacto por la tentación de volver a verme». No, nos referimos al hecho de que C. Tangana ya utilizó esa misma estrategia de polarización de las redes sociales cuando publicó *10/15*, tirándole *beef* a Los Chikos del Maíz al mismo tiempo que le pedía la mano a Carlotta Cosials, todavía no sabemos si en serio o sólo por los *loles*.

Sea como fuere, Recycled J. publicó en septiembre de 2017 *Oro rosa*, un disco en el que explora su «lado más femenino» (si es que eso no es otra cosa que una fantasmagoría psicoanalítica).

[31] *El Bloque*, «El Bloque 02x02 - Recycled J. ft María Simun, Dedroz, One Path, Selecta», YouTube, 15/04/2019.

Desde la portada, que consiste en una foto suya de pequeño, vestido de niña, con un quiqui en el pelo y pendientes en las orejas, hasta el tema «Amor», en el que se cuenta una complicada historia familiar, todo el disco está atravesado por esa presencia femenina. En «Amor», según las declaraciones del autor, se hablaría del aborto natural que sufrió su madre antes de tenerle a él, razón por la cual Recycled J. se llama a sí mismo «el niño del milagro» (ahora comprendemos mejor el título del disco en colaboración con One Path: *Milagro*). «Mi único hermano murió, / no dio tiempo a echarle de menos. / Mi única joya soy yo, / brillo más que tu grupo entero», canta Recycled J. en el estribillo de esta canción.

Más importante que la salida de *Oro rosa* fue, sin embargo, la publicación de «Bacon & queso», que es algo así como el «Mala mujer» de Recycled J., ya que con esa canción intentó asaltar el *mainstream* musical aproximadamente por las mismas fechas que C. Tangana. La diferencia fundamental entre ambos es que, mientras C. Tangana usó y abusó un tipo de música pujante a nivel mundial como es lo latino, introduciendo además el elemento polémico de la cuestión del machismo, Recycled J. hizo un tema blanco, sin chicha para los periodistas ávidos de *clickbait*, inspirándose además en géneros musicales periclitados como son el *funk* y la música *disco* de los años setenta. Las diferencias en términos de impacto y de alcance están a la vista de todos: mientras C. Tangana consiguió firmar con Sony gracias a «Mala mujer», entrando de lleno en los 40 Principales, Recycled J. se quedó por debajo del radar radiofónico.

Sin embargo, Recycled J. siguió insistiendo en esa línea *retrofolk* con su siguiente disco, que, pese a titularse *City Pop*, se encuentra a millas de distancia de la ciudadela de lo popular. La portada del disco ya nos indica que nos encontramos con una música anclada en el pasado, con los títulos de las canciones traducidos al japonés en referencia a la música nipona homónima,

el *city pop*, que gozó de celebridad en Japón durante los años ochenta. Con todo, a pesar de la originalidad de la referencia, uno no puede dejar de acordarse de las canciones publicadas por C. Tangana a lo largo de 2018 («Bien duro», «Veneno», etc.) en las cuales hallamos esa misma imitación de las portadas de los años setenta y ochenta, con el título escrito en vertical y todo tipo de indicaciones *vintage* en los márgenes de la cubierta. Nuevamente, Recycled J. aspiraba al cielo del pop y se quedaba a las puertas de lo *indie*, con un *skit* titulado «Patito feo» en el que hace un guiño a *El príncipe de Bel-Air*. Lo que ayer era una referencia al pop *mainstream* hoy sólo es una serie para *millennials* revisionistas nostálgicos de su propia infancia.

Pero la señal más inequívoca de que la música urbana no se ha convertido en el nuevo pop sino en el nuevo *indie* es que los *indies* han sido los primeros —y por el momento los únicos— que se han tragado la milonga de que los traperos son los nuevos *popstars*. A finales de 2017, en un artículo titulado «La música urbana es el nuevo pop… ¿pero es todo el pop?», irónicamente publicado en la revista *JeNeSaisPop*, el periodista musical Sebas E. Alonso preguntó a un conjunto de bandas y cantautores *indies* su opinión acerca del trap. De manera sintomática, todos ellos afirmaron escuchar y apreciar la música urbana, por muy alejados que estuvieran de su estilo o de su mensaje. Así, la cantautora Miren Iza dijo que el trap «tiene algo brutalmente magnético, muy fresco, pero me ponen muy de los nervios las letras, me da muchísima pena y les quiero matar a todos»[32] (por utilizar la palabra «puta», por supuesto, el *vade retro* de la generación X). Por su parte, la banda Viva Suecia celebró que hoy en día, con el acceso fácil y gratuito a la música en internet, las incompatibilidades musicales entre tribus urbanas se están limando y «hay fans de Viva Suecia que al día siguiente pueden ir perfectamente

[32] Sebas E. Alonso, «La música urbana es el nuevo *pop*… ¿pero es todo el *pop*?», *JeNeSaisPop*, 07/12/2017.

a un concierto de Bad Bunny»[33]. Claro que no subrayaron la otra cara del asunto: cómo los algoritmos de internet refuerzan los gustos y los prejuicios del usuario, creando burbujas digitales tan autistas como customizadas. De hecho, para uno de los miembros de Rusos Blancos, otra de las bandas *indies* entrevistadas en el reportaje, todo esto del trap no es sino una gran burbuja digital y generacional, y no precisamente de la generación que uno se imagina:

> Mi sensación es que estamos creando una burbuja enorme con esto del trap, tal y como en su momento la creamos con el *indie* y como la creamos con cualquier cosa que les pueda llegar a gustar a los treintañeros con estudios universitarios y profesiones modernas. Yo trabajo en un centro comercial rodeado de chavales de veinte años, y cuando les digo que el trap a día de hoy es lo más y que es el fenómeno musical definitivo, no tienen ni idea de lo que estoy hablando. Y, sin embargo, es a mis amigos de mi edad, o más mayores, a los que les veo ir a conciertos de trap, compartir vídeos en Instagram, los que me hablan de ello... No quiero decir que la base fundamental del fenómeno no sean los críos, porque lo son. Pero también lo fueron en otros fenómenos anteriores y no se puso el foco en ellos. Lo que pasa es que éste nos ha coincidido con la crisis de los cuarenta y necesitamos sentirnos jóvenes[34].

Este testimonio confirma buena parte de lo que hemos visto a lo largo de este libro (por ejemplo, en el capítulo sexto: cómo la fiebre de las *trap queens* fue inoculada por periodistas de más de treinta y cinco años que querían parecer más lozanos de lo que realmente eran); pero ignora, o no le da la importancia suficiente, a un elemento central dentro de la dialéctica generacional, a saber: que la música y la escritura son dos artes distintas

[33] Ibíd.
[34] Ibíd.

y que cada una de ellas tiene un periodo de formación distinto —con cuarenta años, uno puede ser todavía un filósofo joven, mientras que, a esa edad, las estrellas del pop ya se han jubilado— y, aunque sea habitual que los jóvenes se aglutinen en torno a ciertos estilos musicales —por razones que están expuestas en *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer: la música como expresión de la voluntad previa a todo raciocinio—, el discurso acerca de lo que significa esa música suele estar construido por escritores con una edad alrededor de los treinta años[35].

Sea como fuere, resulta interesante conocer cuáles son los traperos favoritos de estos viejóvenes para determinar quiénes, dentro de la música urbana, pueden reclamarse los herederos legítimos del *indie*. De forma sintomática, la mayoría de los *indies* entrevistados por *JeNeSaisPop* no son capaces de recordar ningún nombre, pero los pocos que sí mencionan a algún trapero concreto coinciden en resaltar a dos figuras por encima de las demás: Pimp Flaco y/o Kinder Malo. Los entiendo perfectamente, porque yo también empecé a escuchar trap español a través de estos dos hermanos de Badalona, que, vistos con la perspectiva que da el tiempo, quizás no sean tan buenos como me lo parecían entonces (en junio de 2015), aunque sí hay que reconocer que resultan bastante accesibles para los no iniciados (*beats* sencillos, rimas en consonante, *punch lines* en cada verso: recordemos, ya de paso, que el concierto de trap al que asistieron Nacho Vegas y Andrea Levy —la izquierda y la derecha

[35] Si uno revisa la biografía de buena parte de los narradores y ensayistas que en el mundo han sido, dejando de lado a los tremendamente precoces o tardíos, hay una década que destaca por encima de las demás como el momento en que la mayor parte de los autores comienza a publicar su mejor obra: la treintena. No me parece arbitrario que Hegel, Heidegger y Derrida tuvieran exactamente la misma edad cuando publicaron sus tres primeras obras magnas (*La fenomenología del espíritu*, *Ser y tiempo*, *De la gramatología*): treinta y siete años. Por ese motivo, quizás, temiendo mi futuro, estoy volviendo yo a la escritura ahora que me aproximo a mis treinta años, después de una veintena entregada a la oralidad y el youtubismo, que es como escribir sobre el agua: nada queda.

del *indie* uniéndose por una causa común— fue un concierto de Pimp Flaco y Kinder Malo) y, por tanto, ellos son realmente los únicos que pueden aspirar al título de reyes del nuevo *indie*.

A decir verdad, Dora Black —el grupo/sello que forman Pimp Flaco y Kinder Malo, llamado así en homenaje a Dora, su gata negra— siempre ha sido más respetado por el mundo *indie* que por el resto de la escena urbana española. Éstos hermanos de Badalona comenzaron a hacer trap a mediados de 2014, a través de su amistad con Cecilio G., a quien conocían de la escena grafitera barcelonesa. Rápidamente se diferenciaron del resto por su voz aguda, gritona y chirriante sin necesidad de Auto-Tune y, sobre todo, por el hecho de que no sólo no hablaban de armas y de drogas, en contra de los cánones traperos más ortodoxos, sino que además hacían campaña en contra del consumo de estupefacientes y se reían de quienes pretendieran ir armados hasta los dientes en un país como España. Por lo demás, Pimp Flaco y Kinder Malo asumieron la retórica antirraperos del trap español, como se puede oír en el estribillo de su canción más conocida, «Chemtrails», con casi treinta millones de reproducciones en YouTube: «Soy una avioneta, mira cómo vuelo… ¡aaah! / Si quiero ver raperos, yo sólo miro pal suelo… ¡aaah! / Soy una avioneta, mira como vuelo… ¡aaah! / No hay propina pa esos raperos que se han metío a camareros… ¡aaah!».

Esta distancia respecto tanto del rap como del trap no hizo sino acercar a Dora Black a otros géneros y estilos musicales. Así, Pimp Flaco hizo versiones en castellano de Drake y de Justin Bieber antes de que otros artistas urbanos se atrevieran a reconocer que escuchaban y les gustaban esos *guilty pleasures*. Más de un año y medio antes de que C. Tangana remixeara a Drake en *10/15*, Pimp Flaco versionó al canadiense en su primera *mixtape*, *Yoki tola yama* (2014), en la que encontramos ese monumento a la vergüenza ajena que es la adaptación al castellano de

«Hold On, We're Going Home» como «Yo te quería a ti». Pero la relación entre el de Badalona y el de Toronto no terminó ahí. En 2018, Pimp Flaco se enfadó porque, en el último disco de Drake, el canadiense declaraba haber hecho una colaboración con Michael Jackson (lo cual era necrológicamente imposible, ya que este último había muerto casi diez años antes; lo que había hecho Drake era samplear la voz de Michael Jackson). En respuesta a este atentado a la memoria del rey del pop —véase, nuevamente, la obsesión de los *indies* con el pop—, Pimp Flaco publicó una canción titulada «Bovo»: insulto claramente dirigido a Drake, ya que la portada de este *diss track* es una foto duplicada del canadiense con los ojos lanzando rayos láser rojos y unas lágrimas azules de Paint corriéndole por las mejillas y, en medio de todo esto, una conversación falsa de Instagram en la que el de Toronto le dice al de Badalona: «You're just a simple rapper intent»; y éste le responde a aquél: «Trankilo drei xdddd». Como es de esperar, «Bovo» es una canción faltona y burlona, en la que Pimp Flaco le pregunta a Drake si está «picao» por el *remix* de 2014 para a continuación recordarle todos los hurtos creativos que él ha perpetrado a lo largo de los años («Hotline Bling» es una copia de «Cha Cha», de DRAM; «KMT» está calcado de «Look At Me!», de XXXTentacion; etc.) y, para terminar, un poquito de la complejidad en la simplicidad lírica a la que nos tiene acostumbrados Pimp Flaco: «Rihanna te hizo la cobra. / No te pongas tonto, que cobras. / Pimp Flaco si quiere te borra, / te pone a currar en la obra».

Con la venia de esta relación de amor-odio hacia Drake, el músico internacional con el que Pimp Flaco más ha intentado unir su nombre es Justin Bieber. En noviembre de 2018, justo un mes después de que el flautista de las *beliebers* publicase *Purpose*, el disco que alejó a Justin Bieber del *teen pop* para acercarlo a la música urbana (lo mismo que hizo Miley Cyrus dos años antes, cuando alcanzó la mayoría de edad estadounidense, veintiún

años, y publicó su disco *Bangerz*), Pimp Flaco hizo una versión en castellano de «Sorry», uno de los *hits* indiscutibles de Justin Bieber. Con casi ocho mil *dislikes* en YouTube, «Lo siento» es uno de los temas más detestados y parodiados de Pimp Flaco, mucho más aún después de que se calificase a sí mismo, en una entrevista para *PlayGround*, como «el Justin Bieber español».

Pero Pimp Flaco ya estaba habituado a recibir todo ese odio y más todavía. No en balde, una de sus primeras canciones, y probablemente la más escuchada de las suyas en solitario, con más de quince millones de reproducciones en YouTube, se titula justamente «Haters» y es una larga y chillona letanía sobre las cosas que dicen los demás a sus espaldas: «Que no tengo un duro, tampoco futuro, que voy contra un muro sin frenos, / que voy a estrellarme, que voy a romperme, como una figura de Lego, / que soy un cobarde, que no le echo polla, que hablo y que no tengo huevos, / que van a buscarme, loco, hasta encontrarme, que voy a saber lo que es bueno».

En este mismo tono de polémica, cabe recordar el *beef* que tuvo Pimp Flaco con Los Sugus, que entonces apenas eran unos menores recién fichados por La Vendicion Records. Resulta que en abril de 2016, oficiando de sicarios de PXXR GVNG, con quien Dora Black tenía una polémica a raíz del conflicto entre Yung Beef y Cecilio G., Los Sugus pegaron por la calle a Pimp Flaco. Un par de días después, éste subió un videoclip a su canal de YouTube, titulado «Los buenos siempre ganan», en el que aparecía él con el ojo morado de la paliza que le acababan de dar. La letra hacía una vaga referencia a la pelea («A ti te dio con la varita, a mí con la extensible; por eso no rezo. / Si empiezo a decir lo que ma hecho el de arriba, no acabo; por eso no empiezo. / Todo este juego me aburre. Me enseñan los dientes mientras yo bostezo»); pero, en general, lo que más sorprendía de la canción era la forma olímpica con la que saltaba por encima del *beef*. La respuesta de Los Sugus no se hizo esperar:

> Papi, somos Los Sugus, venimos a quedarnos con todas las gatas. / Yo no quería hacerme este *remix*, pero es que la calle me llama. / Nos ven en el *party* perreando 24/7 a tus niñas, / te dejamos los ojos azules como tos los sugus de piña. / Te hemos dejao como un panda / y vuestra banda se ablanda. / Somos Los Sugus, cabrón, / si quieres buscarnos, aquí estamos, en el MACBA. / Dile en Barcelona quién manda. / Los Pobres son de mi ganga, / Emporio Armani en mi chándal, / tú eres más *snitch* que Gandalf.

A pesar de su proverbial capacidad para generar *haters*, el mensaje principal de Dora Black es de paz y amor. Como ya hemos visto en el capítulo cuarto, el gesto con el que Pimp Flaco y Kinder Malo saludan a su público en los conciertos consiste en mostrar dos dedos de una mano y tres de la otra, imitando de este modo el emoticono «<3». A este símbolo digital del corazón está dedicado precisamente el único *hit* inapelable de *Terremoto turquesa* (2017), el primer y por el momento único disco conjunto de Dora Black, en cuya portada aparecen los dos hermanos, de pequeños, agarrados de la mano, vistiendo ropa turquesa o violeta (¿una referencia indirecta al feminismo?) y Pimp Flaco con un gato de peluche en la mano (una referencia muy directa a la gata Dora). El *hit* inapelable de este disco es, insisto, «<3», en el que Pimp Flaco ofrece su peculiar concepción del amor, en la línea de las matemáticas recreativas a las que nos han acostumbrado cantantes tan diferentes entre sí como Fran Perea («Uno más uno son siete») o Maluma («Y si con otro pasas el rato, / vamos a ser felices los cuatro»)[36]. En esta misma línea aritmética, Pimp Flaco

[36] Dicho sea de paso, hay muchas especulaciones sobre cómo pudo Maluma obtener un cuarteto a partir de un trío amoroso. La exégesis más habitual es que la chica está embarazada y no sabe quién es el padre y Maluma le está diciendo que no se preocupe, que van a criar al niño entre los tres, como si fuera una comuna *hippie* de los años sesenta o una familia poliamorosa a la manera de La Zowi y Yung Beef. Sin embargo, mi interpretación preferida es que el cuarto en concordia es Dios, que está mirando la situación desde los cielos y, contra lo

canta que «Un uno y seis ceros hacen un millón. / Un pico y un tres hacen un corazón. / [...] Dos tías follando con uno es un trío, / y si vienen con otra, pues mucho mejor. / Dos y tres no son cinco, cabrón, es amor, / olvida lo que te dijo el profesor». El videoclip de esta canción, protagonizado por la *pornstar* Apolonia Lapiedra, refuerza su amatorio y sumatorio mensaje. En él, se desarrolla una orgía lésbica en la que a Apolonia Lapiedra le meten una polla de cristal en la boca mientras Pimp Flaco hace labores de masajista y camarero (ya os podéis imaginar de qué color es la crema con la que masajea el trapero a la actriz porno). El videoclip está rodado en un jardín de Epicuro (o de Berlusconi) en el que aparecen una enana y una gorda a modo de carnaza mientras Pimp Flaco saca a pasear a dos perros, y Apolonia Lapiedra, a dos mujeres con collar y a cuatro patas. Como buscando redimirse ante las feministas, al final del videoclip todas las mujeres que han participado en la orgía hacen una aguadilla a Pimp Flaco en un estanque que recuerda al cuadro *Hilas y las ninfas*, de John William Waterhouse[37]. Pese a tratarse de una visión de la homosexualidad femenina claramente micromachista (lo que Laura Mulvey bautizó como la «male gaze»: el hecho de que en el cine las mujeres aparezcan como objeto de contemplación y, en el caso del cine porno, todas las escenas lésbicas azucen la fantasía heteruza de que «Aquí falta una buena polla»), hay que reconocer que «<3» es la obra maestra de Dora Black[38].

---

que dicen sus presuntos vicarios en la Tierra, no sólo permite el adulterio, sino que es feliz viendo cómo sus criaturas crecen, se multiplican, se extienden y llenan la faz del planeta.

[37] A la sazón, en febrero de 2018 este lienzo prerrafaelita fue retirado de la galería de Mánchester en la que estaba expuesto. La retirada, que sólo duró una semana, formaba parte de la obra de la artista Sonya Boyce, quien pretendía avivar de este modo el debate sobre la reificación del cuerpo de la mujer en las artes plásticas. El cuadro, como uno se puede imaginar, contiene la imagen de varias ninfas desnudas en el agua, aunque cabe recordar que el guapo y el violado del mito es Hilas, de cuya belleza quedan prendadas las deidades del bosque. Ni por ésas te salvas, Pimp Flaco.

[38] Cfr. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2009.

Continuando por la misma senda báquica y erótica, lo siguiente que hicieron Pimp Flaco y Kinder Malo fue la banda sonora de *Algo muy gordo*, el falso documental de Carlo Padial y Berto Romero que a lo largo de 2017 se anunció como una superproducción de animación en 3-D, pero que finalmente se reveló como una metapelícula autoirónica de bajo presupuesto. Carlo Padial ya se había destacado en los años anteriores como un profundo conocedor de la música urbana española, entrevistando a la plana mayor del mundo *swagger* barcelonés para la revista *PlayGround* y llegando a hacer incluso algunos *sketches* de humor con grupos de trap como P.A.W.N. Gang o Dora Black[39]. Con estos últimos, por ejemplo, hizo un *sketch* en el que Pimp Flaco, leyendo a Robert Musil, descubre que el autor de *El hombre sin atributos* le ha plagiado varios versos («El hielo es la cárcel del agua»; «No eres tan valiente cuando la distancia es corta»; etc.) y decide tirarle *beef* por Instagram a este novelista austriaco muerto en 1942. Este *sketch* es, de alguna forma, la inversión de los típicos comentarios pasivo-agresivos que dejan los que se las dan de intelectuales en los vídeos de trap en YouTube, comparando las *lyrics* de la música urbana con obras maestras de la literatura que ellos mismos no han leído. Dora Black y Carlo Padial invierten el planteamiento de ese tipo de comentarios postirónicos: si bien es cierto que las letras de cualquier género musical, no sólo del trap, no alcanzan el nivel literario general de las grandes obras maestras en prosa

[39] Para el programa de humor *APM?*, Carlo Padial hizo un *sketch* con P.A.W.N. Gang en el que el humorista se vestía de «Young Panoli», «Caprabo Killer» y «Swag Trump». Lo que pasó a continuación no te sorprenderá. Y, en *La culpa es de internet*, una serie de vídeos que comisarió el humorista David Suárez para el canal youtubero *Top Trending Video*, Carlo Padial grabó un monólogo titulado «Demasiado mayor para el rap», en el que expresaba lo lejos que se sentía de los raperos en términos de edad y recursos económicos: «Las mansiones que salen en los videoclips tienen como dieciocho cuartos de baño, y yo ni siquiera puedo utilizar el único que tengo porque dentro está mi novia llorando, y se niega a salir hasta que no admita que tengo un problema con el vino blanco» (*Top Trending Video*, «Carlo Padial: demasiado mayor para el rap», YouTube, 22/01/2016).

o verso —y no hace falta que lo alcancen, pues son música y no literatura, y el que pretenda lo contrario, se llame Bob Dylan o Joaquín Sabina, se equivoca—, también es cierto que en esas mismas obras maestras nos encontramos muchas veces con frases estereotipadas, que, no obstante, hacen avanzar la lectura, igual que la complejidad en la simplicidad del trap funciona en términos musicales.

En la misma línea báquica y erótica que vengo comentando, la canción que hicieron Pimp Flaco y Kinder Malo para *Algo muy gordo* se titula «Laberinto del amor» y en su videoclip aparecen junto a Berto Romero, haciendo bromas delante de un croma, mientras la letra va rezando: «Tu cuerpo es un laberinto del que no sé salir / y olvidarte sólo hace que me acuerde de ti». Finalmente, en octubre de 2018, tras una etapa de aparente sequía o parón de Dora Black, en la que cada uno de los hermanos de Badalona apenas publicó una canción cada trimestre, se anunció que en el festival Primavera Club iba a actuar un misterioso grupo llamado Cupido, sin obra conocida ni fuera ni dentro de internet. Rápidamente se descubrió que detrás de ese nombre olímpico se encontraba una *joint venture* entre Pimp Flaco y la banda *indie* Solo Astra. De este modo, se hacía finalmente realidad la profecía, formulada por los modernos entrevistados por *JeNeSaisPop* en 2017, de que Pimp Flaco y/o Kinder Malo estaban llamados a ser los reyes del nuevo *indie*. Como dijeron los miembros de Solo Astra cuando explicaron a una revista su unión con Pimp Flaco:

> Nos dimos cuenta de que, realmente, aunque hacíamos estilos de música distintos, teníamos las mismas influencias. A nosotros nos mola el trap y Flaco está muy interesado en el pop, sobre todo en el *lo-fi*, así que pensamos que en la unión de eso estaba nuestro sitio, estaba el lugar de Cupido, porque en España no había surgido aún algo

parecido. Esto no es una colaboración puntual ni es un tema con base de pop y letra de trap, es un proyecto distinto, sólido[40].

El primer disco de Cupido, *Préstame un sentimiento*, salió a la venta el día de San Valentín de 2019. El adelanto, publicado cinco meses antes, «No sabes mentir», ya preparaba lo que nos íbamos a encontrar en el disco, pues se trataba de una canción de resonancias sesenteras, con un videoclip claramente influido por la *nouvelle vague* (subtítulos en francés incluidos). En él, se cuenta la historia de amor entre Pimp Flaco y una tal Claire Romain. La acción se desarrolla en un chalet a lo Frank Lloyd Wright, al que Romain llega en un descapotable rojo y con un maletín lleno de dinero. Con la pantalla partida a la manera de los cuadros de Piet Mondrian o de los programas de televisión de Valerio Lazarov, el videoclip va mostrando escenas del romance, entre las cuales cabe destacar una en la que Flaco y Romain se comunican mostrándose portadas de libros: ella le muestra uno titulado *Pesadilla* y él le responde subrayando las palabras *Mentirosa* y *Peligrosa* en el título de otro. Antes de que el videoclip termine con la huida de Flaco en el descapotable de Romain, y con el dinero de Romain, hay una escena, crucial para comprender los directos de Cupido, en la que el de Badalona aparece disfrazado de la deidad romana del amor, con un arco en la mano y unas alas de angelote a la espalda. Y es que resulta que, en los conciertos de Cupido, Pimp Flaco lanza dos flechas al público y las personas que las agarren quedan comprometidas a verse amorosamente en otra ocasión, ya sea en clave amistosa o erótica. Por desgracia, la relación de amor entre el trap y el pop no es tan recíproca como la que quiere establecer Cupido entre su público. Más bien estamos ante una relación asimétrica, parecida a la que mantienen Romain y Flaco en el

[40] Ana Iris Simón, «Descubre a Cupido, la unión de Pimp Flaco y Solo Astra», *Vice*, 19/10/2018.

videoclip de «No sabes mentir»: ella le quiere a él, pero él sólo quiere el coche y el dinero. Y así no se llega a ninguna parte.

9. PARA TERMINAR CON LA INDUSTRIA MUSICAL

> El consumismo no equivale a una feliz aceptación del sistema capitalista sino que, como ilustra Adorno con su ejemplo de la dependienta que va al cine, a menudo es una forma de expresar descontento: la dependienta no va al cine pensando que lo que ocurre en la película le va a pasar a ella, sino porque sólo en el cine puede reconocer que a ella nunca le pasarán esas cosas.
>
> NICOLÁS PRADOS

9.1. La *memetización*

En noviembre de 2018, el director de cine Isaki Lacuesta estrenó en Barcelona *...Disco!!! La diosa del Trap matará la industria del...*, una obra de teatro sobre la música urbana española en la que actuaba la reguetonera Bea Pelea en el papel de sí misma y el actor Jordi Vilches en el de un productor musical desquiciado, a la manera de Phil Spector, el creador de la técnica del muro de sonido en los años sesenta, recientemente condenado por haber asesinado a una camarera. El tráiler de esta obra arranca con una imagen que resume a la perfección su contenido: una pistola

dando vueltas sobre un plato giradiscos. Estamos ante el tipo de arma de fuego con la que Phil Spector amenazó a lo largo de su vida hasta a cinco mujeres y ante el tipo de tocadiscos que, en plena era de la digitalización, todavía resiste a la hora de reproducir música analógica (en concreto, en formato vinilo). Estamos, por lo tanto, ante dos imágenes que, afortunada o desafortunadamente, perviven aunque pertenezcan al pasado: la del machismo armado hasta los dientes (¡desafortunadamente!) y la de la industria del disco en formato vinilo (¿afortunadamente?).

Sea como fuere, ésa es la industria del disco a la que se refiere el descoyuntado título de la obra de teatro de Isaki Lacuesta, que, obviamente, es un guiño a la canción de los Buggles, «Video Killed the Radio Star», con la que comenzó la programación de la MTV, el canal de televisión que inauguró a la edad de oro de los videoclips, en la que todavía nos hallamos. Porque, a diferencia de lo que, según los Buggles, hizo la televisión con las estrellas de radio, internet no ha matado a los astros de la televisión, sino que, al contrario, ha reflejado e incrementado su brillo. De hecho, la edad de oro de las series de televisión que hemos vivido recientemente es inexplicable sin las plataformas de *streaming* y de descarga, por no hablar del *fandom* generado por las redes sociales. Aquí se cumple la que yo he bautizado en mis clases de Historia del Arte como la «ley de la obsolescencia artística», según la cual los productos artesanales, tecnológicos o de entretenimiento se convierten en artísticos en el momento en que devienen obsoletos[1]. Así, por ejemplo, el cine no fue plenamente reconocido como un arte hasta la década de los sesenta, con la *nouvelle vague* francesa, justo cuando la televisión había vuelto obsoletas las salas de cine. Del mismo modo, es ahora, cuando internet ha vuelto obsoleta la televisión, que las series de televisión son reconocidas como artísticas.

[1] Cfr. Ernesto Castro, «¿Qué es el arte? Historia de las filosofías de las artes (4/27)», YouTube, 21/09/2016.

He aquí el error de Isaki Lacuesta. No ha sido el trap el que ha matado la industria del disco en vinilo, porque ésta ya estaba muerta y obsoleta desde el momento en que los vinilos dejaron de ser un soporte técnico avanzado de grabación y reproducción de música para convertirse en un objeto de coleccionista apreciado por sus cualidades estéticas. Véase la escena de la obra de teatro en la que el productor musical encarnado por Jordi Vilches parte un vinilo por la mitad para hacerse unas alas con él. Ese gesto habría sido un atentado cultural de haberse producido en la época en la que los vinilos eran el principal soporte de grabación y reproducción; pero, a día de hoy, con casi toda la música disponible en internet, ese gesto sólo puede contemplarse como una purificación del cuerpo analógico de la música para mayor gloria de su alma digital. En el fondo, Isaki Lacuesta es consciente de esto, ya que en un momento de la obra Jordi Vilches toma un vinilo en la mano y se pone a imitar la postura del *Discóbolo* de Mirón. ¿Qué mejor representación de la ley de la obsolescencia artística que ésa, la de una estatua puramente propagandística, creada para conmemorar la victoria de un atleta, convertida, siglos después, en un canon artístico y anatómico?

El caso es que los dioses del trap español no sólo no han matado la industria discográfica en el sentido laxo del término —pues sus mayores representantes han firmado con grandes sellos para publicar discos, aunque sea en formato exclusivamente digital, como es el caso de *Ídolo*, de C. Tangana—, sino que además hay artistas urbanos españoles, tales como Nathy Peluso, que se han empeñado en publicar sus álbumes en formato vinilo. Por otro lado, la escena urbana española ha contribuido a generar una nueva industria: la de los memes. Un día, hablando con mis alumnos acerca de C. Tangana, me percaté de que buena parte de ellos no había escuchado ningún tema del Madrileño, ni siquiera los que tienen cientos de millones de reproducciones

en YouTube, pero, sin embargo, todos conocían los memes que se habían hecho sobre él (el mini-Tangana, el Setangana, el Tangana dormido, etc.). Me di cuenta de que el elemento central de la escena urbana española no era tanto la música cuanto el *shitposting*, es decir, que los medios se habían comido los fines, que las mejores bromas acerca de los artistas urbanos eran las más memas y que las redes sociales eran responsables de esa conducta mimética. Fue entonces cuando propuse utilizar la expresión «memetización» para designar ese eterno retorno de lo memo y de la mímesis bajo la forma del meme. O, aplicado a la música urbana, para designar el proceso a través del cual los medios se comen los fines, lo accesorio deviene esencial y los memes ocupan el lugar de la música.

No es de extrañar que la música urbana española se haya prestado a la memetización, pues se podría decir que el primer tema de trap en España fue un meme. Estamos hablando de «Bertín Osborne», de Swaggerao, el efímero colectivo formado por Yung Rancherra, Bit E$puela y Lil Panceta Negra. En esa canción, publicada en noviembre de 2011, ya se encuentran con todos los elementos que han definido al género en nuestro país: la Roland TR-808, el Auto-Tune y, sobre todo, la reivindicación —no se sabe si irónica o no— del mundillo de las marcas y el famoseo; en este caso, Bertín Osborne, calificado como «the real Spanish pimp». Otro de los rasgos distintivos del trap español, la traslación a la cultura ibérica de los referentes lumpen y *gangsta* estadounidenses, aparece también en la letra de este temazo:

> Tengo *swag* para todas las que quieran. / *Poppin* gazpacho, salmorejo, lo que quieras, *bro*. / Lo hacemos llover: propia *label* de alimentación. / Las *movies* son to serias cuando lo hace Bertín. / [...] Bertín Osborne, / nacido Norberto, / presenta, / canta, / en mujeres experto,/ 100% de acierto. / Cuando *jump in the stage*, / chicas le acorralan

como Nicolas Cage. / Él sabe *make it rain*, / cabalga *like* John Wayne, / tiene esa mirada que a tu madre le hace *go insane*.

Otra de las características de la escena urbana española, la concesión de una mayor importancia a las declaraciones ante la prensa que la música propiamente dicha, es algo que ya estaba presente en Swaggerao, pues nada más publicar «Bertín Osborne» se hicieron una entrevista a sí mismos en una radio inventada (*Purple 89 Radio Show*), en la que Yung Ranchera declaró que la idea de la canción se le había ocurrido mientras contaba billetes en su mansión y veía capítulos antiguos del *Grand Prix* y *Lluvia de estrellas*. En esa misma entrevista, Lil Panceta Negra anunció que iba a soltar, escrito a mano en un folio, el enlace de descarga de su último álbum: *Cabeza de jabalí con queso y caviar*. Por desgracia, esa *mixtape* nunca se publicó y Swaggerao se esfumó tan rápido como había aparecido.

Pero, afortunadamente, su puesto en la trinchera memética fue ocupado de inmediato por Lory Money, un senegalés, de nombre Dara Dia, que a lo largo de la década de 2010 ha pasado de ser un inmigrante sin papeles que vendía discos pirata en el top manta a publicar un libro, dar una Ted Talk, comercializar su propia bebida energética y hacer anuncios para empresas como Wallapop o Worten[2]. En una frase: Lory Money ha pa-

[2] El nombre de la bebida energética de Lory Money se escribe «Suaj» pero se lee «Sü-ajá»: la segunda sílaba como expresando sorpresa y la primera como el «Sí» de Cristiano Ronaldo tras ganar el Balón de Oro en 2015, sólo que en versión aguda y suave. Para promocionar el lanzamiento de Suaj, el senegalés grabó dos episodios de su *Big Lory Show* en los que salía disfrazado de Pablo Escobar, con la música de *Narcos* de fondo, intimidando a los badulaques que no quisieran aceptar su bebida energética porque, como decía Lory Money con su bigote postizo y su acento colombiano impostado, eran del «cártel de Monster» («Lata o promo», era la oferta que les hacía). En otros *sketches* del *Big Lory Show*, el senegalés se convertía en Dabman, un superhéroe capaz de teletransportarse con sólo hacer un *dab* (un gesto que, dicho sea para los no iniciados, consiste en meter la cabeza en el ángulo formado por el codo de un brazo, como si uno estuviera estornudando, mientras se levanta el otro brazo hacia arriba, formando una línea continua entre ambas extremidades. Hay mucho debate acerca del origen y el sentido de este paso de baile, pero la mayor parte de los expertos

sado de llegar a España en una patera en 2010 a hacer *stage diving* en el Sónar de 2018, surfeando con un flotador por encima del público. Su primera canción en castellano, «Santa Claus», publicada a finales de 2011, establecía una comparación entre la bolsa de regalos de Papá Noel y la forma de saco que adopta la manta en la que se ofrecen los discos piratas cuando el vendedor ilegal tiene que recogerla, echársela al hombro y salir huyendo de la policía. Si Isaki Lacuesta hubiera estudiado el trap con más detenimiento, habría dedicado su obra de teatro a un mantero como Lory Money, pues el top manta fue el principio del fin del emporio discográfico tradicional, en vez de dedicársela a una reguetonera como Bea Pelea, habida cuenta de que el reguetón es, con toda probabilidad, una de las últimas bombonas de oxígeno de este sector económico. Lory Money era perfectamente consciente del papel que desempeñaba el top manta en relación con la industria musical cuando, con su idiosincrático acento senegalés, cantaba lo siguiente en «Santa Claus»: «¿Quiero ser una estrella, un rapero? No lo sé. / Pero vendo más discos que 50 Cent».

Lory Money sacó su segunda canción justo un año después, el 21 de diciembre de 2012, cuando los mayas, según la interpretación popular de su calendario, habían predicho que iba a llegar el fin del mundo. Su título fue «Supa Dupah», el nombre de un baile que él había inventado y que, según decía en su videoclip, salvaría a la raza humana del meteorito que venía a

---

coincide en atribuir la invención a Skippa Da Flippa a mediados de esta década y asociar su significado al acto de esnifar cocaína). Volviendo a nuestro tema, otro de los *sketches* del *Big Lory Show* fue una versión trapera de *Pesadilla en la cocina*, el *reality show* en el que el cocinero Alberto Chicote deconstruye y reconstruye un restaurante. Titulado «Pesadilla en el estudio», este *sketch* de Lory Money denunciaba humorísticamente cómo muchos de los que han hecho trap en España durante los últimos años no sólo carecen de calle, sino que, además, lo más grave que les ha pasado en la vida es que no han aprobado el carné de conducir. Lory Money, por el contrario, no sólo tiene calle, sino que estuvo durmiendo en ella durante un tiempo (de manera sintomática, sobre un generador de electricidad y en la puerta de un estudio de música).

extinguirla. El baile en cuestión consistía básicamente en juntar las muñecas y girarlas una al lado de la otra como si uno estuviera esposado. En el fondo, se trataba de una sátira contra el racismo y la xenofobia, como se podía intuir a poco que se analizara el videoclip, en el que aparecía el DNI español que entonces Lory Money no poseía; o a poco que se escuchara la letra, en la que el senegalés decía cosas tan elementales como ciertas: «Yo me puedo sentar en un banco, / pero no entrar en un banco. / Quiero trabajo, / pero no soy blanco. / Aquí, en España, todo mundo roba, / pero la policía a nosotros encaloma».

Una de las características más sorprendentes de Lory Money es su virtuosismo con el castellano, a pesar de no ser su lengua materna. Quizás por ese motivo, por haber tenido que aprender nuestra lengua siendo adulto, amén de hablar otros tres idiomas (francés, inglés y wólof), Lory Money es capaz de rimas tan ingeniosas como las que encontramos en «Vacaciones en el Google Maps»: «Vacilando en París con un *filet mignon*. / Vamos a Corea, pero "File not found". / Ellos son cacota / de Dakota a Minnesota. / *Play boy* soy, / yo les doy por Detroit». Pero el verdadero virtuosismo idiomático de Lory Money se encuentra en su capacidad para hacer canciones sobre las innovaciones lingüísticas del castellano actual. No en balde, el senegalés se hizo famoso en enero de 2013 con «Ola k ase», un tema sobre el meme de la llama que había surgido en ForoCoches unas pocas semanas antes y que durante unos años se convirtió en una forma de saludo habitual en toda la Hispanidad. «Ola k ase» también fue el primer tema despolitizado de Lory Money, pues, si bien es cierto que la letra planteaba disyuntivas que apelaban de forma directa al panorama social y urbano, tales como «En el paro, o k ase» o «Rapeas, o k ase», el *track* en su conjunto se podía disfrutar sin pillar ese subtexto económico-musical. Así las cosas, «Ola k ase» fue la primera de una serie de canciones juguetonas y apolíticas que Lory Money hizo para

la discográfica Universal, entre las cuales se contaron «Ajoaceite» y «100 Montaditos» (un anuncio musical de la cadena de restaurantes homónima). El hecho de que Lory Money estuviera trabajando para varias empresas nacionales, entre ellas una que se dedica a mcdonalizar algo tan *typical Spanish* como son las tapas y los montaditos, hizo si cabe más sangrante que el senegalés fuera enchironado por no tener papeles a finales de 2014.

Conviene recordar igualmente que, antes de entrar en la cárcel, Lory Money había hecho ya algunos de sus temas más politizados. Así, en el videoclip de «#esbien» (otro neologismo detectado con perspicacia por Lory Money), se pregunta: «¿Ke ase? Aquí, jugando con mi yerno al balón prisionero», mientras en pantalla aparece él mismo entre rejas vestido de rey de España junto a una imagen de Iñaki Urdangarin cuando éste jugaba en la selección nacional de balonmano. Recordemos que esta canción se publicó en mayo de 2014, unos pocos días antes de que la Agencia Tributaria confirmase que, en efecto, el duque de Palma había defraudado más de 240.000 euros al fisco, y unas pocas semanas antes de que Juan Carlos I abdicara por una peculiar combinación de *shit storms* (caso Nóos, *affair* Corinna, escándalo Botsuana, etc.). «Vine a España con una barca (No es bien, no es bien). / Del top manta a monarca (es bien, es bien)», reza la letra de Lory Money mientras en el videoclip aparece su rostro superpuesto sobre el de la estatua de Cristóbal Colón llegando a una playa en lancha motora. De este modo, Lory Money se apropia de una figura tan colonial e imperialista como la del sediciente descubridor de América y le da la vuelta, estableciendo un paralelismo entre la llegada de los españoles a lo que ellos creían que eran las Indias y la de los inmigrantes africanos que vienen a Europa pensando que esto es El Dorado.

Otras canciones políticamente comprometidas de Lory Money: «*Relaxing cup of* café con leche» (en la que el senegalés se burla de la famosa frase en *spanglish* que pronunció la

entonces alcaldesa de Madrid en la enésima candidatura abortada de nuestra ciudad a la celebración de los Juegos Olímpicos), «Pequeño Nicolás» (en cuya letra, esta suerte de Lazarillo de Tormes cortesano y posmoderno le decía lo siguiente a Lory Money acerca de la expectativa de ir juntos a una fiesta en la Casa Real: «"Ojalá, papi, esta noche sí metemos". / No te ralles, Nicolás, ya tú sabes que Podemos») o «Independent» (una versión en catalañol de «Gucci Gang» en la que, si en el original Lil Pump repetía una y otra vez el nombre de esa marca de ropa, en este *remix* Lory PuigdeMoney pide una y otra vez la independencia de Cataluña mientras derrama una botella de Freixenet sobre el suelo en nombre de sus hermanos/presos *polítics* que están dentro). También en catalañol, mi canción políticamente comprometida preferida de Lory Money es «Valencia *on* fallas», en la que el senegalés lanza un mensaje involuntariamente profético: «*Eight in the morning, what da fuck?* / No te ralles, papi, *is the despertat.* / Toma un bocadil / de jamó y ques, / tortil de patat y olives sin hues. / [...] ¿Qué te ha pasat, te has quedat helat? / Lory Money *swag,* / ninot indultat». El hecho de que, un año después de la salida de esta canción, en febrero de 2015, Rita Barberá, la entonces presidenta de la Comunidad Valenciana, diera un discurso de apertura de Fallas en un catalañol si cabe más esperpéntico que el de Lory Money (el famoso *speech* sobre el «caloret faller»); y que, un lustro después, en la edición de la feria de arte contemporáneo ARCO de 2019, la pieza más polémica fuera un ninot de Felipe VI, cuyo comprador se comprometía contractualmente a incinerarlo en el plazo máximo de un año, puede interpretarse o bien desde el punto de vista de que Lory Money tiene poderes adivinatorios, o de que la realidad supera a la ficción. Lo que está claro es que la historia se repite, pero a veces a la inversa de como pensaba Karl Marx: primero como farsa (Lory Money) y después como tragedia (Rita Barberá y Felipe VI).

En 2015, tras salir del centro de internamiento de extranjeros en el que estaba encarcelado, el de Dakar publicó el tema «*Free* Lory», en el que daba su versión paródica de los hechos que condujeron a su arresto. Tomándoselo con filosofía, allí cuenta cómo un secreta le pidió los papeles y él respondió que no llevaba ni pasaporte ni DNI («sólo llevo *swag*, de verdad, y un poco de *cash*, nada más») y que no podía encerrarle porque hasta sus hijos eran *fans* suyos («Mi nombre es Lory Money, papi, soy famoso. / "A mí me da igual, hoy vas a calabozo"», le replicó el policía). «Es mi color de piel, por eso me meten / y me dan una manta que huele a perrete (Mojao). / Qué le voy a hacer, si yo soy artista. / Ya sería español si fuera futbolista», sentenció Lory Money en uno de los temas de trap que mejor han denunciado el racismo institucionalizado en nuestro país. Un racismo que se puede ver, por ejemplo, en el videoclip «Lory tiene *flow*», en el que la policía detiene al senegalés por ir montado en un monociclo eléctrico grabándose a sí mismo con un palo de *selfie*. Bastó con que apareciera un chaval blanco pidiéndole una foto y asegurando que se trataba de una celebridad para que los agentes del orden y la ley perdieran todo cuidado. «Inmunidad para Lory Money», reclamó el chaval blanco.

Durante el año posterior a su liberación, el senegalés publicó sus dos únicos temas en los que se encuentran referencias a otros traperos de la entonces emergente escena urbana española. Nos referimos, por un lado, a «Pa k kieres saber eso», en el que, después de abogar por el socratismo digital («Sólo sé que no sé na. / Pregunta a Google, él te ayudará»), Lory Money responde a la pregunta que da título a una de las canciones de Dora Black: «"¿Cuál es el más caro de todos los tabacos?" / ¿Pa qué quieres saber eso, Pimp Flaco?». Y nos referimos, por otro lado, a «Vacaciones en el Google Maps», en el que, antes de dar cuenta de la situación política europea («En Atenas, / con dos nenas, / Varoufakis, / madafakis»), Lory Money ofrece una forma gratuita

de hacer turismo y menciona el siguiente gran momento en el proceso de memetización de la escena urbana española: «Ir donde tú quieras con tan sólo un clic, / vacilando con mis niguis por Madrid (Burlaos), / viajando a todos laos de gratis». Y ahora, señoras y señores, ha llegado el momento de hablar del tema que memetizó definitivamente el trap en España: «Burlaos», de Dudu y CharfleX (LFAM Madrid).

Antes de nada, una pequeña confesión autobiográfica. Yo comencé a escuchar trap español en el verano de 2015, cuando mis padres me dejaron solo en casa para que pudiera terminar tranquilamente la biografía que estaba escribiendo entonces de Alberto Cardín, algo así como el abuelo de la teoría *queer* en España. Pero, en lugar de terminar el libro, me abrí una cuenta de Tumblr por recomendación de Blanca Martínez Gómez, la periodista cultural que tanto hemos citado en este libro, y me puse a responder preguntas de anónimos como si no hubiera un mañana. También por recomendación de Blanca escuché a Pimp Flaco y, cuando comenté en una de las respuestas de Tumblr mi afición por el trapero de Barcelona, un anónimo —detrás del cual luego descubrí que se encontraba el escritor Enrique Rey— me llamó la atención sobre la controversia entre Cecilio G. y Yung Beef, que entonces no había hecho nada más que empezar. Ése fue el comienzo de una obsesión casi enfermiza que llega hasta el día de hoy, pero que nunca viví con tanta intensidad como durante aquel verano. No era sólo que yo hubiera descubierto el trap español, sino que parecía que todo mi barrio y toda mi generación lo había descubierto al mismo tiempo que yo. De la noche a la mañana, los chavales de Arganzuela no parecían escuchar otra cosa que PXXR GVNG. Por fin existía una voz que representase a mi quinta, la de los que, por mucho que estudiaran o trabajaran, con independencia de la clase social de la que provinieran, sabían que iban a vivir peor que sus padres.

Y entonces llegó «Burlaos». A muchos, cuando escuchan esta palabra, lo primero que le viene a la mente es la historia de un chaval que prometía mucho como actor durante su preadolescencia, pero que, finalmente, se volvió un trapero del montón: Eduardo García Martínez, quien empezó a trabajar en la serie de televisión *Aquí no hay quien viva* con apenas once años, interpretando a Josemi, un niño gordo, pillín y burlón, y terminó convirtiéndose en Dudu, otro euroblanco que se cree afroamericano simplemente porque rapea[3]. A mí, por el contrario, lo primero que me viene a la mente es que el videoclip de «Burlaos» se grabó a menos de cien metros de distancia de mi casa. Por ridículo que suene, «Burlaos» fue la primera y única vez que pensé que mi barrio también formaba parte de la historia, que todos esos chavales que seguíamos viviendo en casa de nuestros padres a los veintitantos años también formábamos parte de la historia, aunque aquélla fuera la historia de las burlas y los memes. Y es que «Burlaos» fue una de las primeras canciones de trap español que se memetizó hasta alcanzar el millón de reproducciones, amén de cientos de *gifs* y memes.

¿Cómo analizar la recepción de este *hit* en toda regla? A mi juicio, no hay mejor manera que aplicando la teoría de las cuatro formas de la ironía, desarrollada por Ismael Crespo Amine

[3] *Aquí no hay quien viva* se ha vuelto, por cierto, una fuente inagotable de *shitposting* en internet. El hecho de ser una serie de televisión de bajo presupuesto, a medio camino entre la comedia de caracteres y la *13, Rue del Percebe*, de Francisco Ibáñez, con su exposición sinóptica de prácticamente todos los estereotipos sociales (los pijos, las marujas, los homosexuales, etc.), ha convertido *Aquí no hay quien viva* en carne de *gifs* y de memes. Algún desalmado dirá que la carrera como rapero de Eduardo García no es sino la banda sonora de este proceso de memetización, pero Dudu se ha resistido a esta dinámica *shitposter* al publicar su canción «Parador de Valdesquí», probablemente su obra maestra, en la que ajusta cuentas con Alberto Caballero, productor y guionista de *Aquí no hay quien viva*, a quien le suelta barras como éstas: «Ladrones de infancia, grupos secretos: / gente que cree que el dinero es respeto. / No me desprestigias diciendo camello, / mejor un camello que un pijo teatrero. / […] Jornadas de 24 horas aun siendo menor de edad, / y no me disteis las gracias, y de horas extras mejor ni hablar. / Otro te hubiera denunciao, / toda la pasta te habría sacao. / […] Tú lo has tenido *easy, boy*, / tu tío te puso alante, *toy*, / currar por enchufe no te da derecho a mofarte de nadie».

y José Carlos Cañizares en *Ultrarracionalismo*, que he ido utilizando y resumiendo parcialmente a lo largo de este libro, pero que sólo ahora tengo la oportunidad de exponer por completo[4]. Veamos:

1) Lo preirónico es el grado cero de la ironía, el caso límite en el que uno hace lo que cree (rito) y cree en lo que hace (mito). Éste era el estado en el que se encontraban, supongo, los integrantes de LFAM mientras grababan el videoclip de «Burlaos», en el que salen fumando porros delante de una comisaría de policía, bailando borrachos en el parque y dando puños al aire ante las cámaras porque, presumiblemente, creían que lo que estaban haciendo era trap.

2) Lo irónico, por el contrario, supone un cierto desencuentro entre las creencias y los actos, entre los mitos y los ritos. Este estado elemental de la ironía se produce cuando uno hace lo que cree, pero no cree en lo que hace. Irónicos fueron, en este sentido, todos los que ensalzaron el vídeo con la intención inversa o perversa de burlarse de él. Éste fue el caso del *youtuber* Jordi Wild, quien publicó en su Rincón de Giorgio una falsa entrevista con Dudu en la que intercalaba pasajes de «Burlaos» a modo de respuesta a sus sabiondamente irónicas preguntas. «Muy buenas, bienvenidos a un nuevo *Entrevistas con seso*, el programa donde charlamos con las mentes más brillantes, magníficas y sobresalientes de este siglo IX»[5], comenzó diciendo el *youtuber*, quien a continuación le preguntó a un Dudu *in absentia* por la crisis de la deuda griega y por los insultos de Donald Trump contra México. «¿Podrías contar de forma sencilla la teoría de la relatividad de Einstein?» fue la siguiente pregunta. «No me acelero ni me freno, voy al paso, tron», respondió la

[4] Cfr. Ismael Crespo Amine y José Carlos Cañizares, *Ultrarracionalismo*, Salamanca, Delirio, 2019.

[5] El Rincón de Giorgio, «Entrevista con Dudu (Edu García) de los Burlaos», YouTube, 09/08/2015.

canción de LFAM Madrid. Esto es irónico porque, más allá de la intención humorística de Jordi Wild, ésta no es una explicación de la teoría de la relatividad tan mala. O por lo menos no peor que aquellas a las que nos tienen acostumbrados los vulgarizadores científicos de turno[6].

3) Lo postirónico, por su parte, es la inversión de la ironía: el mito sin el rito, la creencia sin el acto. Éste es el estado en el que se halló el *youtuber* catalán AuronPlay cuando, después de burlarse de Dudu y CharfleX, vino a nuestro barrio a grabar una mañana amistosa con ellos. Pese a que la intención explícita del vídeo es conocer personalmente a los LFAM Madrid y desbaratar los prejuicios acerca de ellos, todo lo que se muestra en pantalla resulta impostado: desde el momento del encuentro, claramente guionizado, en el que uno de los «Burlaos» se acerca a AuronPlay para saludarle dando puñetazos en el aire (una de las bromas que había hecho el catalán en su videorreación al videoclip); hasta el final del vídeo, en el que el *youtuber* se aleja del barrio mientras su propia voz en *off* va diciendo que «"Ni los malos son tan malos ni los buenos son tan buenos": me llevo esa frase a casa. Y no es lo único que me llevo, me llevo unos amigos. Y también una lección, porque uno puede juzgar unas apariencias, un estilo, pero para juzgar a una persona primero hay que conocerla y, en el caso de estos chavales, ha valido la pena»[7]; pasando por el hecho de que, a pesar de que Dudu y CharfleX le dicen a AuronPlay que están hartos de que les llamen los «Burlaos», este último hace la del *partner*, dividiendo el vídeo en dos partes y titulando ambas como «Un día con los Burlaos». Lo postirónico aquí es esa actitud biempensante de creer que, por denigrante y demigrante que fuese el vídeo para LFAM Madrid, lo importante era la buena intención con la que se hizo. Es esa distancia entre el mito y el

[6] Cfr. Ernesto Castro, «Vida o muerte: *Bandana Challenge*», YouTube, 20/07/2018.
[7] AuronPlay, «Un día con los Burlaos #1», YouTube, 18/10/2015»; AuronPlay, «Un día con los Burlaos #2», YouTube, 22/10/2015.

rito, entre las creencias sostenidas y los actos nunca realizados, la que convierte «Un día con los Burlaos» en postirónico.

4) Por último, lo metairónico es un estado de escepticismo absoluto en el que uno ni cree ni actúa. Ésta fue la situación que se dio en la entrevista que concedieron los LFAM Madrid a *Vodafone yu* cuando el presentador de ese programa de radio les preguntó por el significado que ellos atribuían a la palabra «burlao» y Dudu respondió lo siguiente: «Pues, a ver, lo de "burlao" yo he visto mucha gente que dice en internet: "No, es que dicen lo de 'burlao' porque quieren que se burlen de ellos". Psh, o sea, no, lógicamente no. ¿Quién quiere que se burlen de él gratis? Nadie, yo creo». En ese momento, los presentadores subrayaron la acepción económica de la palabra «gratis», a lo cual Dudu contestó lo siguiente:

> No digo gratis... es que siempre vais a lo material, tronco... no digo gratis de pasta, digo gratis de gratuitamente, de por la cara. Quiere decir.... que esto es un... o sea, que no... no lo hicimos con el sentido de que se rieran de nosotros ni nada. Eso es una palabra nuestra que nosotros siempre nos decimos en plan de "Oh, estás to burlao", y tal. "Burlao" es burlarse del sistema, vale, como nos llevamos burlando muchos tigres y mucha gente de ley desde muchísimos años atrás. Y esto va a seguir igual, la movida es que esto no va a parar. Cada vez somos más y hay más soldados por todos laos y chavales activos. Desde aquí quiero mandar un abrazo a mi hermano Rubio, a mi gente de la Rolling Squad, a toda la gente del barrio que nos ha apoyado desde siempre y a todos los *soldiers*, tío. *Straight up, nigga. Stay strong, nigga, stay strong.* ¡Josemi gordo![8]

Aquí estamos ante un monólogo metairónico puro y duro que comienza burlándose de las creencias o los mitos de los

[8] Lo Nunca Visto, «Entrevista censurada con los Burlaos», YouTube, 24/11/2016.

presentadores —«burlao», a juzgar por mis memorias de adolescencia y por lo que han declarado los LFAM Madrid en otras entrevistas, no significa «burlarse del sistema»—, continúa burlándose de esa burla —poniendo en tela de juicio los actos o los ritos de esos «soldados» a los que se arenga en inglés— y termina burlándose de la burla a la burla de sí mismo y de lo gordo que estaba en el pasado, cuando interpretaba a Josemi. ¿Conclusión? No sé a vosotros, pero yo, desde luego, sí me he visto burlao.

Durante mucho tiempo, «Burlaos» fue el único meme proveniente del trap que traspasó los límites de la escena urbana. Esto cambió a finales de 2017, cuando la revista *PlayGround* publicó el vídeo de Christian Flores «Velaske, yo soi guapa?», conocido popularmente como «el trap de *Las meninas*», pues en él se simula una conversación con acento sureño entre dos de los protagonistas de ese famoso cuadro del Siglo de Oro. Margarita de Austria le pregunta compulsivamente a Diego Velázquez si ella es guapa y por qué no la pinta a ella en vez de a sus padres. El pintor le revela el secreto del cuadro: aunque parezca que está pintando a los reyes, en verdad lo que está pintando es un cuadro dentro de un cuadro, poniendo en el centro de la pintura lo que normalmente se encuentra en sus márgenes (en este caso: el pintor y las meninas; entre ellas, la propia infanta). «Toy asiendo algo revolusionario. Yamame Velaske aka Extraordinario. El niño de Seviya vino a subi el nivel, a enseñarle al tonto komo se tiene ke aser»[9], rezan los subtítulos deliberadamente barriobajeros de este vídeo mientras habla el pintor. Pero Margarita no se da por respondida y vuelve a preguntar una y otra vez si ella es guapa. ¿Por qué esta obsesión? «Poke yo soi una niña de 1600, i e nasio en una burbuja llena privilegios, i la vida en palasio es mu aburrida: tenemo ke inventarno drama. I estas putas de palasio me kieren matar, kuxixean a mis espalda siempre por detra»[10], dice

[9] *PlayGround*, «Velaske, yo soi guapa? (*Las Meninas Trap Mix*)», YouTube, 25/11/2017.
[10] Ibíd.

la infanta. En ese momento se corta la música y comienza una discusión entre Margarita y las meninas sobre lo absurdo que es que una niña de cinco años esté preocupada por si es lo bastante guapa o no para casarse. Entonces interviene Velázquez para informarle a la infanta de que ya está prometida con uno de sus tíos. «Tú tranquila, que casarte, te casas. ¡Vamos que si te casas! Como que tu boda es un arreglo histórico para mantener la monarquía hispánica. Es más, a los quince años tendrás tu primer hijo y a los veintiuno morirás por las secuelas de tu cuarto parto»[11]. Respuesta de Margarita: «Entonses yo soi guapa?». Aplausos y ovaciones. Casi diez millones de reproducciones.

Lo que convirtió «Velaske, yo soi guapa?» en un meme tan viral fue su perfecta combinación de crítica social y comedia, de alta y baja cultura. Al tomar como escenario una pintura como *Las meninas*, con tantos niveles de disfrute, desde el nivel más básico y estético («¡Qué escena tan bonita!») hasta el más avanzado e intelectual (los comentarios de José Ortega y Gasset, Salvador Dalí y Michel Foucault sobre el cuadro), pasando por el nivel intermedio que todos los españoles con estudios de secundaria conocen —*Las meninas* convierte al público en el centro de la imagen, en los reyes que se reflejan en el espejo: en eso se parece a los memes, por cierto—, Christian Flores se aseguró de que su vídeo llegase a todo el mundo con independencia de su clase social. Además, mezclar de manera humorística esta referencia pedante a la alta cultura con el lenguaje chabacano de la baja cultura permitió que los de abajo se burlasen de los de arriba sin parecer unos resentidos y, viceversa, que los de arriba se rieran de los de abajo sin revelarse como los elitistas que son. Por si fuera poco, «Velaske, yo soi guapa?» introduce el temita sociopolítico más candente del último quinquenio (el feminismo) al hablar de privilegios y matrimonios concertados,

[11] Ibíd.

así como de la cosificación y monitorización social del cuerpo de las mujeres, estableciendo un paralelismo para todos los gustos entre el patriarcado del siglo XVII y el actual: los antifeministas pueden tomárselo a risa; las feministas, en serio. Es un crimen memético perfecto[12].

Después de «Velaske, yo soi guapa?», Christian Flores ha realizado más vídeos en esta intersección entre la crítica social y la comedia, entre la alta y la baja cultural —tales como «Marilyn Monroe quiere hablar con Warhol», en el que la diva se queja al artista de que, después de su suicidio, haya utilizado su imagen como un producto de consumo de masas; o «Carta Real de Carlos III (Borbón) a sus padres explicando su noche de bodas», en el que se recita a ritmo de reguetón la correspondencia que

[12] Casi tan perfecto como el «Trap del terraplanismo», el último gran meme relacionado con la escena urbana española, realizado y publicado a mediados de 2018 por Jaime Altozano, Martí Montferrer (C de Ciencia) y José Luis Crespo (Quantum Fracture). Lo que convirtió esta canción en el punto culminante del proceso de memetización fue que sus autores no fueran unos traperos (como había sido el caso de Swaggerao, de Lory Money o de LFAM Madrid entre 2011 y 2016), pero tampoco una revista digital viral (como había sido el caso de *PlayGround* en 2017), sino tres *cultubers*, es decir, tres *youtubers* de contenido cultural que se dedican a divulgar saberes técnicos o expertos (C de Ciencia y Quantum Fracture son canales de vulgarización científica y Jaime Altozano se dedica básicamente a enseñar solfeo). Esta canción marca, por lo tanto, el momento de memetización absoluta del trap, el momento en el que esa etiqueta ya no pertenece sólo a los artistas urbanos, ni tampoco a los medios de comunicación que les han dado coba, sino también a *normies* y empollones como Altozano, Martí o Crespo. El «Trap del terraplanismo» es, de hecho, el resultado de una colaboración entre estos tres canales de YouTube cuya finalidad inicial era encontrar las características de la canción perfecta según los gustos populares del presente. La conclusión a la que llegaron es que un tema *mainstream* actual debe cumplir una serie de condiciones en términos de extensión (no durar más de tres minutos y medio), instrumentación (no utilizar guitarras eléctricas) y estructura (el estribillo, lejos de ser elevado y culminante, debe ser bajo y dejar el protagonismo a las estrofas que componen la canción). Éstas fueron exactamente la extensión, la instrumentación y la estructura del «Trap del terraplanismo», en el que se parodia a ese rival más débil de la comedia y de la ciencia que son quienes piensan que la Tierra es plana. Un crimen memético perfecto. La canción, sin embargo, se pasa de perfecta y, en un momento del videoclip en el que mencionan a Yung Beef, los subtítulos que ellos mismos han escrito deletrean su nombre como «Y-o-ung Beef». Esta errata, consistente en escribir la palabra «young» tal y como aparece en el diccionario, muestra hasta qué punto el trap español ha perdido una de las características que lo definían: el error deliberado (Cfr. Jaime Altozano, «Trap del terraplanismo», YouTube, 30/06/2018).

mantuvo este Borbón con sus padres, los reyes de España, acerca de cuánto y cómo mantenía relaciones sexuales con su esposa concertada de catorce años; o «Una aproximación trap a Galileo», en el que se caricaturiza la leyenda negra de que la Inquisición quemó al «primer científico moderno»; o «Trap civismo Tram», en el que Immanuel Kant te explica cómo te debes comportar en el transporte público según el imperativo categórico—, pero ninguno de estos vídeos alcanzó la popularidad de «Velaske, yo soi guapa?», o de su continuación, realizada por *PlayGround* y *Beauty Brain* sin contar con Christian Flores: «Te coloniso», en el que Cristóbal Colón explica cuáles son las condiciones para ser colonizado («No amas a Yisus, te coloniso, / no hablas mi idioma, te coloniso, / no eres un blanquito, te coloniso») y hace un guiño a *El príncipe del Bel-Air* («A las siete llegué a aquella playa / y salí de ese barco que olía a cuadra. / Estaba en las Indias y la cosa cambiaba. / Los indios me esperaban, el Cristóbal llegaba»).

Pero lo interesante de este vídeo es que Christian Flores denunció a *PlayGround* por plagio al haber replicado un formato que él presuntamente había inventado. Véase la paradoja de que un autor de memes, género artístico esencialmente replicable y apropiacionista, estuviera reclamando la propiedad intelectual de todo un formato de comedia. Algo parecido sucedió unos meses después, a mediados de 2018, cuando las cuentas de memes de la escena urbana se unieron a una campaña de desprestigio contra Cabronazi, una página de Facebook que, según el sensacional y sensacionalista titular de *El Confidencial*, factura «370.000 euros anuales robando contenido de internet»[13]. Véase de nuevo la paradójica expresión «robar contenido de internet». ¿Tienen derecho a quejarse de robo unos creadores de contenido que se dedican a modificar obras preexistentes sin pararse a pensar en el *copyright* o el *copyleft* de los originales? ¿Tiene sentido la idea de

[13] Carlos Otto, «El negocio de ser Cabronazi: 370.000 euros anuales robando contenido de internet», *El Confidencial*, 09/08/2018.

derechos de autor en internet? ¿Cómo se convierte la visibilidad mediática que ofrecen los memes en la rentabilidad económica que resulta indispensable para la supervivencia tanto de los autores originales como de los subsiguientes *shitposters*? Éste es el tipo de preguntas que plantea la profesionalización de los autores de memes dentro de la escena urbana española a la que hemos asistido durante los últimos años. Y éste es el último estadio del proceso de memetización del trap: la conversión del meme, lo memo y la mímesis en una industria como cualquier otra.

9.2. El retorno de lo ®€Ⓐ£

Uno de los últimos vídeos provenientes de la escena urbana española que se ha convertido en un meme en sí mismo ha sido la actuación de las Glitch Gyals en *Factor X*. Glitch Gyals es un grupo de *dancehall* formado por dos primos de dos provincias distintas de España, Alejandro (Málaga) y Pilar Robles (Ciudad Real), mejor conocidos como Jirafa Rey y Lapili, quienes actuaron en *Factor X* a mediados de 2018, generando una profunda conmoción tanto en el público como en el jurado de ese programa de talentos. El jurado estaba entonces compuesto por Laura Pausini, Fernando Montesinos, Xavi Martínez y Risto Mejide, es decir, por una estrella del pop italiano, un productor musical, un locutor de radiofórmula y un *hater* profesional. Las Glitch Gyals se subieron al escenario vestidas con una mezcla de bata y albornoz. Las chanzas fueron inevitables.

—¿Estáis buscando el *spa*? —preguntó con sorna Risto Mejide.

—No, el rodaje de *Los 101 dálmatas remake* —replicó afiladísimo Jirafa Rey[14].

[14] Mediaset España, «Cómeme el dónut – Glitch Gyals en *Factor X*», YouTube, 17/04/2018.

Después de una serie de bromas acerca de su nombre, las Glitch Gyals empezaron a interpretar su canción «Cómeme el dónut» y entonces fue cuando se desencadenó el espectáculo. Lapili realizó unos pasos de *queen style* mientras Jirafa Rey empezó a entonar: «Yo vengo con to, / te meto un entrecó. / Yo no compro *fo- / llowers*, tú sí. / Te traigo to el Kit Kat, / la cara parti-¡ah! / Te la dejo en Glitch Gyal, / a 32 bits, va. / Prepárate, Prepárate, prepárate / pal *hit*, que viene ya». Momento en que, efectivamente, terminó el subidón del puente y rompió el *beat* del estribillo mientras Jirafa Rey daba pasos de modelo hacia la mesa del jurado y se abría la bata-albornoz, dejando que ésta se deslizara por sus brazos. Nadie se podía esperar lo que había debajo: un ajustadísimo vestido de mujer terminado en una falda larga, con una raja a cada lado, y un escote estilo palabra de honor que dejaba ver los cuellos y las cabezas de dos jirafas tatuadas en el pecho. Con un dónut de *Los Simpson* cosido al pecho, Jirafa Rey se puso a mover el culo delante del jurado. Mientras tanto, Lapili, con una rosquilla rosa sobre cada uno de los pezones, coreaba el estribillo: «Cómeme el dónut, / te hago 2x1. / Cómeme el dónut, el ojo de Horus». Jesús Vázquez, el presentador del programa, levantó los brazos al cielo. «¡Esto es bueno!», exclamó.

La reacción del jurado mientras se interpretaba la canción osciló entre el cachondeíto de los hombres, que se llevaron varias veces las manos a la cara, y el *lost in translation* de Laura Pausini, quien, después de pasarse la mayor parte de la canción sonriendo, preguntó: «¿Qué es dónut?». Afortunadamente para ella, en ese momento Jirafa Rey estaba haciendo el pino con un flotador rosa a la altura de la cintura, de modo que Risto Mejide pudo definir deícticamente lo que era un dónut. «Eso», dijo el presentador de televisión mientras señalaba las nalgas del malagueño, perreando bocabajo con la

falda doblemente rajada convertida por momentos en un escueto taparrabos. Nunca olvidaré esa imagen. Para terminar, Jirafa Rey repartió una bandeja de rosquillas con *topping* de fresa entre los jueces, a quienes, comiendo de la palma de su mano, se pusieron a votar.

—Yo sé que estáis en un formato, posiblemente, que no es el que os corresponde —comenzó Fernando Montesinos—, pero yo creo que André Breton os hubiese escrito el prólogo a esta actuación de hoy, con lo cual, para mí, es un sí.

Laura Pausini también dio su pláceme, de modo que Xavi Martínez, tras reconocer protocolariamente que «habéis dejado muy buen mensaje, lo dicho, a todos los que estén viendo *Factor X* esta noche», no tuvo otra alternativa que decir que no para generar la clásica tensión de este tipo de programas de talentos, en el que incluso las actuaciones más populares tienen que estar a punto de ser descalificadas por el jurado para así mantener al espectador pegado a la pantalla el mayor número posible de minutos. Risto Mejide, especialista en poner cara de póker detrás de gafas translúcidas o tintadas, nunca completamente negras, fue quien se encargó de interpretar el papel final de este paripé, de este «Sí, pero no, pero sí» que es el ABC de la televisión:

—Vamos a ver, es que yo creo que *Factor X* igual es un formato en el que estamos buscando un tipo de artista determinado. Yo, en *Got Talent*, os habría dicho que sí sin pensarlo, os lo digo en serio. En *Factor X*, sin embargo, creo que lo que estamos buscando es gente que nos deje sin palabras, gente que no podamos clasificar…

—¿Y a nosotros sí nos podéis clasificar? —se adelantó Jirafa Rey a la más que previsible conclusión mientras los violines de la banda sonora del programa iban *in crescendo* y el plano de cámara se cerraba angustiosamente sobre el rostro de Mejide.

—¡Estáis dentro![15]

Esta actuación se convirtió inmediatamente en viral y visibilizó a dos figuras atípicas dentro de la escena urbana española. Pilar Robles había estudiado costura y había trabajado de asistente de vestuario para otros artistas urbanos, como Bejo o Nathy Peluso. Alejandro Robles, por su parte, había estudiado Filosofía y había publicado un par de libros de poesía antes de ponerse a escribir las letras de *dancehall* que le hicieron famoso. Fue su prima quien le inició en este tipo de baile y de música jamaicana una vez que él se cansó del panorama poético español. Como dijo en una entrevista concedida nada más pasar por *Factor X*:

> Lo que sujeta el interés hacia la mayoría de los poetas es el aura que se han montado. Luego no se toman en serio a ellos mismos, ni desde las instituciones, ni nada por el estilo. Las lecturas de poemas actuales se hacen con el libro delante: no se preocupan por aprenderse el texto ni por la puesta en escena. Cuando yo trabajaba en lo poético me sentía orfebre de la palabra, me interesaba que cada verso tuviese un toque retórico, imágenes, y que el lenguaje tuviese su marca propia. Todo eso lo he reciclado ahora para hacer letras. Las frases pueden parecer tontas, pero están elegidas buscando la polisemia, no casarme con ningún significado y lanzar mensajes abiertos[16].

«Cómeme el dónut», por ejemplo, es una expresión ambivalente que puede referir a cualquier tipo de orificio, desde el ano hasta el coño, pasando por el ombligo o la boca, pues no tiene una carga sexista y puede ser utilizada por cualquier individuo con independencia de su género y, además, puede tener un

[15] Ibíd.
[16] Lorena G. Maldonado, «Jirafa Rey: "Un poeta tiene que estudiar diez años para hacer 'Cómeme el dónut'"», *El Español*, 24/04/2018.

sentido positivo o negativo, según la persona que lo diga (igual que debería tenerlo en su origen «Que te follen», pues ¿quién no desearía ser follado por según qué sujetos? Los insultos, como el resto de las palabras, son metáforas momificadas). Yo todo esto ya lo sabía porque, antes de memetizarse, Jirafa Rey me había invitado a dar una conferencia sobre el trap en la Universidad de Málaga. Fue entonces, en diciembre de 2017, cuando conocí a Lapili y ella me explicó que había creado el primer telar para una sola mano y que su filosofía textil era la del *upcycling* (el reciclaje que mejora lo reciclado: algo así como el arte *povera* aplicado al corte y confección).

Tras conocerles, no tuve ninguna duda acerca del talento de las Glitch Gyals, pero sí —y muchas— acerca de sus posibilidades de éxito mediático. Entonces sus vídeos apenas pasaban de las diez mil reproducciones y buena parte de los comentarios eran *haters* burlándose del físico de Lapili o malinterpretando como un *black face* el que Jirafa Rey se hubiera pintado completamente de negro para el videoclip de «Meteora», una canción en homenaje a la Virgen de Montserrat (la Moreneta). El hecho de que sus canciones hubieran pasado tanto tiempo desapercibidas y que hubiera bastado una sola actuación en un programa de televisión para multiplicar sus *views* por mil, me llevó entonces, en abril de 2018, a publicar el siguiente comentario en Facebook: «Cada vez está más claro que internet no es la alternativa a los medios de comunicación tradicionales, sino su cámara de eco. No es otra liga; es la cantera».

Pero las Glitch Gyals no duraron mucho en antena. Cayeron en la segunda ronda de *Factor X* después de interpretar «Muslona», una canción cuya base está compuesta a partir del sonido generado por el choque de las entrepiernas de Lapili. Durante la actuación, Jirafa Rey se bajó del escenario a hacer *twerking* delante del público y en un momento de la letra, modificada *ex professo*, le dijo a su prima:

—Cuerpo de guitarra.

—El tuyo de ukelele.

—Tú no tienes el factor X.

—Yo tengo el XL.

El auditorio se rindió a sus pies. Jesús Vázquez se pasó cinco minutos aplaudiendo sin parar mientras decía «Bravo, bravo» y la cámara mostraba el rostro extasiado de los *millennials* en la sala. Risto Mejide dijo que «En este país hace falta gente como vosotros en televisión», a lo cual Jirafa Rey replicó que «También está muy bien que haya otro tipo de cuerpos en televisión, como el de mi prima, que es nuestro objetivo» y, por si no hubiera quedado claro el mensaje, gritó: «¡Más muslos y menos machirulos!», como intentando que el público le siguiese. Pero la gente estaba demasiado concentrada coreando el nombre de las Glitch Gyals como para entrar en los motivos por los cuales les tendría que haber gustado tanto la actuación. «Mira, yo hacía mucho tiempo que no me lo pasaba tan bien en una actuación», insistió nuevamente Risto Mejide, «estáis muy lejos de ser unos frikis que simplemente estáis ahí en vuestro mundo. Tenéis un mensaje y tenéis una manera de hacerlo llegar». Nadie parecía dispuesto a poner un solo pero a la actuación hasta que Xavi Martínez, que era quien tenía que decidir si pasaban a la siguiente fase o no, tomó la palabra.

—Habéis hecho algo mucho más importante que ganar *Factor X*, chicos, que es defender una causa maravillosa —dijo Xavi Martínez a modo de elogio que precede el pero—, [...] pero me gustaría deciros que aquí habéis creado una fiesta espectacular, eso es...

—Teníais ganas de fiesta, ¿no? Un poquito ¿no? —le interrumpió Jirafa Rey intentando azuzar al público y posponer *ad calendas graecas* el inevitable pero.

—Eso es maravilloso y os lo agradezco muchísimo, pero —siguió diciendo Xavi Martínez mientras el público exclamaba «¡Glitch Gyals, Glitch Gyals!»— en millones de casas, ahora mismo, seguramente hay gente que no se ha movido de su sofá, gente que no le venía bien y le ha llegado de otra manera[17].

Xavi Martínez se refería probablemente al hecho de que la puesta en escena de «Muslona» había sido exactamente la misma que «Cómeme el dónut» (una batamanta que, despojada tras el primer estribillo, revelaba un traje femenino subyacente) y al hecho de que, más que cantarla, Lapili había berreado la letra, pero, al haber elogiado previamente el mensaje feminista y *body positive* de la canción, Xavi Martínez quedó como un machista redomado cuando declaró que «Yo tengo que ser honesto, tengo que ser coherente con las ideas que yo tengo» y, tras jugar durante unos minutos al poli bueno y al poli malo con Risto Mejide, informó que las Glitch Gyals no iban a pasar de ronda. A Lapili y a Jirafa Rey les daba soberanamente igual, pues ellos ya habían conseguido lo que querían, que era la visibilidad de la caja tonta, pero la plebe, ignorante y manipulable por la lógica del espectáculo, no pudo evitar llenar internet de peticiones de despido de Xavi Martínez, al punto de que éste se vio obligado a grabar un vídeo en el que explicó algo tan elemental como que él no se llevaba mal con las Glitch Gyals y que en ese concurso había músicos que necesitaban la oportunidad más que ellas[18].

Entre los músicos necesitados de oportunidades que sí pasaron a la segunda ronda se contaba curiosamente otro artista urbano: Xcese, un viejo conocido del *gangsta rap* español que

[17] Mediaset España, «Muslona – Lapili y Jirafa Rey (Glitch Gyals) en *Factor X*», YouTube, 25/05/2018.
[18] Cfr. Los 40, «Xavi Martínez: "Con 'Muslona' Glitch Gyals no necesitaban pasar de fase"», YouTube, 28/05/2018.

había publicado su primer disco en 2005 y en los últimos tiempos había estado haciendo afrotrap sin mucho éxito. Este murciano afincado en Vallecas dijo que se presentaba a *Factor X* para «romper un prejuicio muy gordo que hay», como si en 2018, dos años después del «Mala mujer» de C. Tangana, la música urbana no se hubiera colado desprejuiciadamente en todos los platós de televisión. Pese a ello, Xcese se presentó a su primera actuación vestido como un prejuicio con patas: una chupa de cuero, una gorra negra, la capucha puesta y unas gafas de sol cubriendo sus inocentes ojos azules.

—¿Tienes algún tipo de trayectoria musical? —le preguntó Risto Mejide antes de su actuación.

—Sí, llevo algunos añitos trabajando en la música. Llevo tres discos sacaos a la venta.

—¿Y tienes números de esas ventas?

—¿Tengo números? Sí. Pero para qué sacarlos, ¿no? —replicó Xcese con chulería[19].

Después de interpretar su canción («No cojo ésa», un tema calcado de los *hits* del trap puertorriqueño del año anterior), Xcese y Risto Mejide continuaron la competición de «A ver quién mea más lejos». El presentador de televisión le pidió al artista urbano que mostrase un poquito de interés por formar parte de *Factor X* y este último —jugando con el prejuicio que hay en la televisión sobre los raperos como tipos duros que, sin embargo, a poco que se les pida hacen lo que sea en alguna de las cuatro ramas del *hip-hop*— respondió sarcásticamente que «si quieres me tiro al suelo y te hago aquí un *breakdance*, aquí to *flashy*».

[19] *Factor X*, «El trap de Xcese conquista a Risto», TeleCinco, 18/04/2018.

—No hagamos el payaso —le cortó en seco Risto Mejide—. [...] ¿Qué estás dispuesto a dejar por *Factor X*?

—Sé lo que no estoy dispuesto a dejar por *Factor X*: mi familia —replicó Xcese mientras en pantalla aparecía un primer plano de su esposa negra asintiendo enfáticamente con la cabeza.

—Para mí es un sí[20].

Y fue así, con esa peculiar mezcla de arrogancia y ojos añiles, de fanfarronada y hombre de familia, de chulería y multiculturalismo, que Xcese pasó a la segunda ronda de *Factor X*, donde se le reconoció como «uno de los pioneros del trap en este país» (no lo había sido) y «uno de los tipos más únicos» del programa (tampoco lo era), y el jurado le dio el puesto que les habían negado a las Glitch Gyals. ¿Por qué motivo? Porque él era real y ellas no[21]. Porque él iba en serio y ellas no. Porque él hablaba calle y ellas no. Porque él iba vestido como un G y ellas no. En palabras de Laura Pausini: «Él es así, ¿eh? Realmente viste así. Realmente camina así. Es así».

Huelga decir que *realness* es una de las palabras más usadas y peor definidas del vocabulario urbano. Para algunos, refiere a la extracción social de la que uno proviene o al número de horas que ha pasado en la plaza o en el parque. En ese sentido, se podría decir, con Oscar Wilde, que «lo malo de ser real es que te quita muchas tardes». Para otros, por el contrario, ser real no consiste en ninguna entidad social o callejera, sino en exponer con claridad de dónde vienes y adónde vas, con independencia de cuál sea tu clase social y cuántos de tus días has perdido o ganado en la calle. En ese sentido, se podría decir, con Píndaro, que ser real es «llegar a ser el que se es». Claro que estas dos definiciones de

[20] Ibíd.

[21] Y ello a pesar de que, según Jacques Lacan, la realidad tiene forma de toro, es decir, de dónut, y lo real es justamente su agujero, su centro vacío alrededor del cual se articula lo imaginario y lo simbólico. Más sobre este tema en el *outro*.

realness, especialmente la segunda, incurren en lo que Theodor W. Adorno denunció como la «jerga de la autenticidad», a saber, simplificando mucho al francfurtiano: la conversión fraudulenta de una serie de palabras y de gestos en indicadores de un modo de vida presuntamente «más propio», «más natural», «más fresco», «más espontáneo» o —la madre del cordero— «más auténtico»[22]. En términos filosóficos estrictos, y más allá de todo bocachanclismo, la autenticidad es una propiedad reflexiva que poseen todos los entes por el mero hecho de ser ellos mismos, en el doble sentido de existir y de tener un conjunto de atributos que los definen. Así pues, todos los entes son por definición reales y auténticos, incluidas las cosas que resultan ser falsas, artificiales o aparentes, cuya realidad y autenticidad consiste justamente en esa falsedad, artificio o apariencia.

Todo lo que es, es real; y todo lo que es real, es también racional; incluido el trap: éste es el silogismo ontológico sobre el que se sostiene este libro y en cuyo apoyo invoco dos mil quinientos años de filosofía, desde Parménides hasta el realismo poscontinental, pasando por Hegel.

Saltando olímpicamente por encima de estas consideraciones filosóficas, probablemente no haya artista urbana reciente en España a la que se le haya acusado de tener menos *realness* que a Bad Gyal. A la sazón, la barcelonesa es hija de Eduard Farelo, un conocido actor y presentador de la televisión catalana (un amigo de Barcelona me lo definió en un momento de lucidez como «el Jesús Vázquez de TV3»). Así pues, Bad Gyal no sería sociológicamente *real*. Cuando yo la entrevisté, a finales de 2018, Bad Gyal se defendió de las acusaciones de pijerío y falta de calle que se habían vertido contra ella de la siguiente manera:

[22] Cfr. Theodor Adorno, *Obra completa*, Madrid, Akal, 2005, vol. 6, pp. 393-496.

Nadie me puede negar que yo he trabajado desde los quince años. Nadie. Nadie tiene ni idea del sudor de mi padre para mantener a mi familia. Nadie tiene ni idea de los valores que a mí me han dado o me han dejado de dar. [...] No voy a entrar en un discurso de «Soy calle/no soy calle», «Soy rica/soy pobre», porque es que es como absurdo. O sea, hay gente que se piensa que soy multimillonaria, que he triunfado por mi padre. Mi padre es un actor de teatro y de TV3, de Cataluña, y yo no he hecho ningún papel en la tele, en la vida. Nunca he querido ser actriz: ni mi padre nunca me ha dado ningún trabajo, ni mi padre tiene ningún contacto en la música. [...] Y la calle, ¿qué es la calle? ¿Yo he hablado alguna vez de que yo haya vendido droga? No. ¿Yo he hablado alguna vez de que yo soy una *drug dealer*? No. ¿Yo he hablado alguna vez de clavarle un cuchillo a alguien? No. Pero me he pasado la mayoría de mis años en la calle, yo es que me he pasado la adolescencia en la plaza[23].

El caso es que, con independencia de la clase social a la que perteneciera su familia, Alba Farelo no fue apoyada en sus inicios como artista urbana por sus padres, que no tenían ni idea de lo que era el *dancehall* y lo poco que sabían no les gustaba ni un pelo. Así las cosas, no sorprende que los primeros videoclips de Bad Gyal fuesen muy *amateurs*, ya que la catalana no tenía medios para grabarlos de otro modo. Así, por ejemplo, el videoclip de «Fiebre» —probablemente el *hit* más bailable de toda su discografía— se grabó con unos amigos en una cancha de baloncesto de noche y el resultado fue el previsible. «Los pavos tienen menos ritmo que un Playmobil, macho», comentó alguien en YouTube. «He visto cabras en llamas con epilepsia bailar con más ritmo que estos tíos», apostilló otro comentarista. Siendo más específicos, la mayoría de los comentarios a ese vídeo se centró en el baile —y en la ropa— de uno de los amigos

[23] *Vice en Español*, «Ernesto Castro charla con Bad Gyal», YouTube 20/12/2018.

de la catalana, quien, a lo largo del vídeo, arrima visiblemente cebolleta a Bad Gyal, medio empalmado y vestido con un chándal blanco que contrasta con el hombre del que se habla en la canción, de quien se dice que lleva «camiseta Armani con pantalones negros». Los comentaristas no tuvieron piedad: «No sabía que Bad Gyal y el hijo de Ortega Cano se conocían»; «El del chándal blanco tiene la entrepierna empoderada»; «Abro una campaña de *likes* para videoclip nuevo y un negrata en condiciones para Bad Gyal», etc[24]. «El de blanco» se convirtió, de este modo, en el primero de los memes que han perseguido a Bad Gyal a lo largo de su trayectoria musical, entre los cuales cabe destacar la pregunta inquisitorial «¿Cómo te lías los porros con esas uñas?» —a la que ya respondimos en el capítulo sexto— y, recientemente, el apodo que le puso David Broncano a la catalana cuando ésta fue entrevistada en *La Resistencia*: «Lil Papaia».

Así pues, el motivo por el cual los primeros videoclips de la catalana tienen un rollo *cinéma vérité* es por falta de recursos, pero tampoco cabe descartar un gusto punki por la mala calidad. Así, en marzo de 2017, cuando ya tenía rendidos a sus pies a los mejores productores y vocalistas de este país, Bad Gyal publicó una canción, «Sexo telefoniko», con un *beat* torpemente pirateado de internet y en colaboración con un desconocido Gummo KNK. Durante casi la mitad de esta canción de tres minutos y medio no se escucha nada, un error de principiante que Bad Gyal intentó justificar en el primer comentario de YouTube a este vídeo —aunque resulta demasiado generoso llamar «vídeo» a una foto tremendamente pixelada de dos personas haciendo *twerk*— diciendo y aduciendo que se trataba de un «minuto de silencio al final para que reflexionéis». Ésta no fue la última vez que Bad Gyal troleó a sus oyentes. Unos meses más tarde, para promocionar su participación en

[24] Cfr. Bad Gyal, «Fiebre (prod. King Doudou)», YouTube, 21/11/2016.

el Sónar, Bad Gyal publicó «Cosinero asesino»: una grabación casera en la que se anunciaba que actuaría en el festival junto con un tal «Cosinero Asesino aka El Vandalo 69», un señor de unos cincuenta años, bizco, con barba de tres días, una camisa con lamparones y gafas de culo de botella, quien aparecía en el vídeo cantando una versión de «Mi carro», de Manolo Escobar, y afilando unos cuchillos de cocina mientras en pantalla aparecía la frase «R.I.P. Camarero Traidor». Si esto no es un troleo, yo ya no sé qué podría serlo.

A lo que íbamos: no cabe acusar a Bad Gyal de falta de *realness* por sus orígenes de clase, ya que esta artista ha sido desde siempre económicamente independiente respecto de su familia. Así, antes de dedicarse a la música, estuvo trabajando en una panadería y en un *call center*. La experiencia de este tipo de trabajos precarios se transparenta en temas como «Dinero», en el que la catalana se enorgullece de la autonomía personal que implica tener su propia fuente de ingresos, a la vez que concibe el baile como una catarsis de las putadas sufridas por las mujeres en el curro y en la vida: «Me he venido con la Rita, no nos vais a vacilar, / que las que una vez sufrieron, las que saben menear, / nos quedamos hasta las siete y después vamos a trabajar. / *Work, work, work, work, work, work*. / Dinero, yo me gano mi dinero»[25]. En esta misma línea, aunque aparcando la cuestión de clase y centrándose en la cuestión de género, nos encontramos con el único tema de la catalana que puede calificarse como trap *stricto*

[25] Como me dijo Bad Gyal en la entrevista que me concedió, no es arbitrario que este tipo de temáticas laborales aparezcan en las canciones hechas por mujeres como una fuente de orgullo, ya que, para buena parte de las mujeres blancas de clase media/alta occidental, el acceso al mercado de trabajo ha sido una conquista histórica del feminismo (las mujeres no blancas o de clase baja, por el contrario, siempre han tenido que emplearse fuera del hogar). En palabras de Bad Gyal: «Creo que quizás es una cosa más femenina, ¿no?, en la música urbana, porque los hombres sí que han hablado más de... de joseo, del dinero que hacen, de negocios, de oro, de diamantes, de todo eso, y las mujeres sí que han hablado más de "tengo que irme a currar", de no sé qué, de tal, de las obligaciones que yo tengo como mujer» (*Vice en Español*, «Ernesto Castro charla con Bad Gyal», op. cit.).

sensu, «Leiriss», en cuyo videoclip aparece Bad Gyal enarbolando una antorcha en la playa y cuya letra inaugura esa mezcla de catalán e inglés, ese peculiar *catalanglish* que caracterizó a las primeras canciones de esta sediciente *trap queen*:

> *I'm buyin' all this clothes cause they fit on my body. / Boys sayin': «Please, Gyal, I want you to be my shawty». / But I keep on my money. Fuck you every morning / [...] Leiriss, you must keep your head up, you must be yourselves. / Cap de tots aquests nois us portarà al cel. / I'm the bitch that's playing harder in this fucking game* (Estoy comprando toda esta ropa porque me queda bien / Los chicos dicen: «Por favor, Gyal, quiero que seas mi nena». / Pero yo me mantengo con mi propio dinero. Que te jodan cada mañana. / [...] Chicas, tenéis que mantener la cabeza alta, tenéis que ser vosotras mismas. / Ninguno de estos chicos os llevará al cielo. / Yo soy la zorra que está jugando más duro a este puto juego).

No es de extrañar, por lo tanto, que Bad Gyal encajara particularmente bien en el relato de las *trap queens* feministas que los periodistas querían imponer sobre las artistas urbanas españolas, ya que ella era una de las pocas que, quizás por su crianza clasemediana, utilizaba conceptos como el de «empoderamiento femenino». A juzgar por las primeras entrevistas que concedió Bad Gyal a mediados de 2016, ella consideraba que su música sí que era feminista porque contribuía a que las mujeres se empoderasen alrededor de su propio cuerpo. «Soy feminista porque quiero la igualdad entre hombres y mujeres, pero no me gusta escuchar que una chica es sumisa porque le gusta arreglarse, estar guapa, sentirse *sexy*. Eso no es ser menos feminista. Raparte la cabeza no te hace ni más ni menos feminista que pintarte la raya del ojo»[26], dijo entonces. Dos años y medio después,

[26] Ignacio Pato, «Oye, yo muevo el culo porque me gusta hacerlo, no porque tú quieras verlo», *PlayGround*, 24/05/2016.

a finales de 2018, yo le pregunté a Bad Gyal si acaso las artistas urbanas no habían contribuido también a crear un cliché de mujer empoderada, con sus uñas de gel, sus extensiones de pelo y su maquillaje pseudoasiático, y ella me reconoció que sí, que lo suyo sería que se superasen todos los clichés y que cada mujer pudiera empoderarse a partir de su propia manera de ser, pero que por desgracia el mundo se mueve a través de estereotipos y simplificaciones. En sus propias palabras:

> Hoy en día, si no sabes mover el culo, si no llevas las uñas largas y si no tal, ¿qué coño vas a hacer en la industria de la música? O sea, estamos en un nuevo cliché. Es que yo lo digo mil veces: yo no quiero que las chavalas me miren y quieran ser como yo. Pero salgo por Barcelona y veo tropecientas chavalas que se han ido a comprar... veo Bad Gyals por la calle, por así decirlo. Bad Gyals o Zowis o Ninas, ¿no? Entonces se ha creado un nuevo cliché de «Si no hablas de ciertas cosas y tal eres una débil...». ¿Y si hay una chavala a la que no le gusta hablar de su sexualidad, pero puede ser la más cachonda del mundo, o no significa que no le guste, pero no quiere exteriorizarlo? Ya no vendes[27].

Para otras mujeres puede que signifique otra cosa, pero para Bad Gyal está claro que ser independiente significa «no casarse con nadie», es decir, tener un trabajo que le permita vivir sola y llevar una vida nocturna activa en la que el perreo no se realice en función de los hombres ni tenga por qué ser el preludio del coito, del mismo modo que el coito reiterado no tiene por qué conducir a una relación de pareja, mucho menos a un embarazo/matrimonio. Esta concepción de la independencia femenina se expresa sobre todo en la canción «Indapanden», en la que Bad Gyal narra una historia de arrepentimiento tras un polvo de una noche:

[27] *Vice en Español*, «Ernesto Castro charla con Bad Gyal», op. cit.

I per com em mires sé / que em vols fer la teva dona; / només aquesta nit: / no vull ser de cap persona. / [...] Després, al dia següent, / penso que he perdut el temps / i dic: «Per què fas les coses / si en veritat no és el que sents? / I estàs molt bé, / no et ve d'un parell de nens, / t'ho estàs montant tot tú sola, / ets una shawty independent!» (Y por cómo me miras sé / que quieres hacerme tu mujer; / sólo esta noche: / no quiero ser de ninguna persona. / [...] Después, al día siguiente, / pienso que he perdido el tiempo / y digo: «¿Por qué haces las cosas / si en verdad no es lo que sientes? / Y estás muy bien, / no te viene de un par de niños, / te lo estás montando todo tú sola, / eres una nena independiente»).

Curiosamente, a pesar de los paralelismos que se pueden establecer entre esta concepción de la independencia femenina y la idea de la soberanía de Cataluña, muy pocos han sido los periodistas que le han preguntado o han comentado algo sobre la posición de Bad Gyal respecto al *procés*[28]. Uno de los pocos que ha escrito sobre el tema, el filósofo y periodista cultural Eudald Espluga, ha puesto a Bad Gyal como un modelo de equidistancia entre los separatistas y los unionistas. A juicio de Espluga, los intelectuales que se califican de equidistantes (Jordi Évole, Juan Soto Ivars, Antonio Maestre, etc.) suelen incurrir en la fantasía de creer que su neutralidad es una posición política imparcial e impersonal en contraposición al fundamentalismo

[28] Cuando yo le pregunté por su posición justo un año después de que se produjera el referéndum ilegal y las cargas policiales del 1-O, Bad Gyal me dijo lo siguiente: «El rollo nacionalidades y tal, como te he dicho, mi familia está dividida también, o sea, tengo parte de mi familia que no es catalanoparlante y parte de mi familia que sí. Entonces, es eso, en mi casa siempre se ha vivido como que es algo negativo querer separarnos, querer sentirnos diferentes, las rivalidades, como tenernos asco los unos a los otros, porque mi familia es mixta, básicamente, como muchas familias aquí en Cataluña. Entonces, pues, como siempre había tenido una posición de que no me molan los catalanes que, yo qué sé, que se cagan en los españoles, que tal, nunca he sido independentista ni lo soy, la verdad, me posiciono así. Pero, yo qué sé, sí que este año ya me tocaron los cojones cuando empezaron a pegar a peña, cuando les tiraron a chavalas de la camiseta, o sea, ya es algo de humanidad» (Ibíd.).

de los hunos y los hotros. Por el contrario, Bad Gyal, al tuitear con motivo de la Diada de 2017 que «Io mai e celebrat la diada ni bandera ni pollas a casa meva... pro uenu k u paseu b si esimportan x vosaltres aqet dia» («Yo nunca he celebrado la Diada ni bandera ni pollas en mi casa... pero bueno, que lo paséis bien si es importante para vosotros este día»), estaría reconociendo que su posición neutral surge de una experiencia profundamente parcial y personal, a saber, la de no haber tenido una tradición familiar nacionalista, ya sea de un lado o del otro. En suma, Bad Gyal estaría reconociendo que no tomar partido también puede ser una forma de tomar partido y que la equidistancia también puede surgir de las pasiones acríticas[29].

Sin embargo, no todo el mundo apreció por igual la traducción musical de esa equidistancia política y, cuando Bad Gyal pasó de cantar mayoritariamente en catalán a hacerlo en castellano, muchos de sus seguidores le dijeron que se había vendido al sistema y que sólo lo hacía para llegar a más gente. En resumen, que Bad Gyal había dejado de ser lingüísticamente *real*. Obviamente, la mayoría de las personas que criticaba esta maniobra idiomática era catalanoparlante, pero también había una minoría de castellanoparlantes —como el *youtuber* y crítico musical Duriel_91— que estaba de acuerdo[30]. Yo, que tampoco hablo catalán, también creo que Bad Gyal suena mejor en ese idioma, lo cual me lleva a plantearme la siguiente pregunta: ¿por qué motivo las reseñas más positivas que ha recibido esta artista urbana han provenido de críticos musicales que no controlaban apenas la lengua en la que ella estaba cantando?

¿Creéis que estoy exagerando? Recordemos cómo la prensa de Madrid se obsesionó con Bad Gyal hasta que, a finales de 2016, publicó su primer disco, *Slow Wine*, compuesto en

[29] Cfr. Eudald Espluga, «"Ni bandera ni pollas": sobre trap y equidistancia», *PlayGround*, 12/09/2017.

[30] Cfr. Duriel_91, «*Review*/Crítica de Bad Gyal, *Worldwide Angel*», YouTube, 26/02/2018.

exclusiva por canciones en castellano. O cómo, en 2017, habiendo sido olvidada Bad Gyal por los periodistas culturales españoles que ya habían superado la fiebre de las *trap queens* del verano anterior, una de sus canciones en castellano, «Jacaranda», fue elegida como el mejor *single* del año por parte de la prestigiosa revista británica *FactMag*[31]. A mi juicio, no resulta arbitrario que en ambos casos los periodistas premiasen lo que no entendían y castigasen lo que sí comprendían —al menos en términos verbales, pues uno de los puntos fuertes de Bad Gyal es haberse rodeado de un conjunto de productores (Fake Guido, King Doudou, Dubbel Dutch, etc.) cuyos *beats* hablan el lenguaje internacional de los pies, las caderas y los brazos a la hora de bailar—. Y, correlativamente, uno de los puntos más flojos de Bad Gyal, reconocido por ella misma, son sus letras, excepcionalmente vacías incluso para los estándares de la escena urbana (española o internacional). No es de extrañar, por lo tanto, que Bad Gyal sea más respetada en el mundo anglosajón que en España: ellos no saben lo que está diciendo.

Los malentendidos de traducción y de pronunciación han sido, de hecho, una constante en la trayectoria musical de Bad Gyal. Por fijarnos sólo en un detalle, en España ha sido por influencia de Bad Gyal que la palabra *dancehall* se pronuncia mayoritariamente */densjol/*, en vez de */dansal/*, que es como la pronuncian los jamaicanos. Estas desviaciones con respecto a la norma —que o bien revelan una falta de familiaridad con la cultura jamaicana, o bien una vocación deliberada por cambiarla—, no han sido siempre bienvenidas por la prensa musical. Así, cuando Bad Gyal dio uno de sus primeros conciertos en Londres, a mediados de 2017, la periodista musical británica Niloufar Haidari publicó una durísima reseña en la que criticaba la falta de mensaje por parte de la catalana. «Quizás sea poco

[31] Cfr. Anónimo, «The 50 Best Tracks of 2017», *FactMag*, 15/12/2017.

realista esperar un discurso político y social explícito de todos nuestros artistas, especialmente los que apenas han dejado de ser unos adolescentes, pero es difícil no desear algo más allá de un pelo decolorado y unas uñas molonas»[32], escribió Haidari, quien a continuación planteó la cuestión de la apropiación cultural en los siguientes términos, a mi juicio perfectamente bien definidos: «Cuando provienes de una posición de relativo privilegio y buscas expresarte en el lenguaje o las normas de una cultura que has descubierto tarde en la vida (y quieres utilizarla para hacer dinero), hay muchas probabilidades de que estés tocando con el dedo del pie muy cerca de esa línea»[33], la que separa la apreciación de la apropiación cultural. Es decir, que Bad Gyal no sería etnológicamente *real*.

El artículo de Haidari fue contundentemente respondido por el crítico cultural Nicolás Prados (alias Yung Vibez), quien subrayó la mala fe de la británica al mismo tiempo que propuso un enfoque distinto sobre el tema de la apropiación cultural. En su artículo, Haidari se lamentaba de que Bad Gyal no se hubiera planteado el papel imperialista que había tenido España en el Caribe, de donde ella extraía ahora sus *riddims*. Según Prados, esta acusación decolonial ignoraba u olvidaba deliberadamente que la isla antillana de la que se inspiraba Bad Gyal (Jamaica) no había sido colonia española, sino británica, y además, por mor de la coherencia con su punto de vista identitario, Haidari tendría que haber eximido a Bad Gyal de la culpa poscolonial española previa al siglo XVIII, porque no fue hasta ese periodo, con los Borbones, que la Corona de Aragón y el Principado de Cataluña se integraron en el proyecto imperial americano. En cuanto a la acusación de que Bad Gyal no tenía discurso, a juicio de Prados, «para entender el componente feminista de Bad Gyal no hace falta una declaración firmada ante notario, basta con

[32] Niloufar Haidari, «Bad Gyal Wants to Be the Queen of Catalan Trap», *Vice*, 01/06/2017.
[33] Ibíd.

poner "Fiebre" en un antro y ver cómo baila la gente o las tías en particular»[34]. Por último, con respecto a la apropiación cultural, el enfoque de Prados consiste en apostar por la igualdad al alza frente al resentimiento que busca que todos nos encontremos en peor situación para mayor gloria del espíritu del rebaño:

> Yo, como hombre blanco europeo heterosexual, tengo el privilegio de poder escribir sobre cualquier cosa: desde fútbol a política, pasando por humor o historia africana. El objetivo sería que cualquier persona pudiese gozar del mismo privilegio; que una mujer negra no tuviese que limitarse a escribir exclusivamente sobre su piel o su sexo, sino que pueda divagar sobre astrofísica o arte asiático con la misma libertad que un pendejo de internado británico. La pelea debería ser por compartir los privilegios, no destruirlos[35].

Algunos podrían argumentar que esto fue lo que hizo Bad Gyal al viajar a Jamaica en 2018 con un equipo de cámaras para visibilizar el trabajo de los *dancehalleros* locales. Otros podrían decir que en verdad la catalana sólo fue a las Antillas en busca de una legitimidad cultural de la que entonces carecía, utilizando una colaboración puntual con músicos y bailarines jamaicanos como patente de corso para seguir asaltando y saqueando sus tradiciones culturales. El caso es que Bad Gyal fue hasta Kingston al menos dos veces a lo largo del año pasado: una primera vez, de la mano del coreógrafo Blacka Di Danca, para mejorar su forma de bailar; y una segunda, para grabar el videoclip de «Open the Door» (ft. Govana) y la canción «Unkown Feeling» (ft. Qraig Voicemail), para la cual un grupo de baile jamaicano creó un paso de baile propio. De este modo, Bad Gyal obtuvo una legitimidad respecto del *dancehall* similar a

[34] Nicolás Prados, «Todo lo que está mal en el artículo de *Noisey* sobre Bad Gyal», *Yung Vibez*, 01/06/2017.
[35] Ibíd.

la que adquirió C. Tangana al viajar a República Dominicana a hacer el *dembow* «Traicionero» (ft. Cromo X) o, más recientemente, al irse a Cuba a hacer una suerte de neosón con trazas de salsa y música afroperuana («Para repartir»). Para unos, es un gesto de respeto a la tradición cultural de la que se bebe; para otros, un ejercicio de paracaidismo turístico musical.

Que Bad Gyal es consciente de los problemas de la apropiación cultural, del blanqueamiento musical y, en general, del micro y macrorracismo hacia los negros es algo que demostró cuando fue entrevistada en el programa de televisión *La Resistencia*. Hacia el final, explicó que el vestido azul que llevaba puesto, diseñado por Maria ke Fisherman, variaba de color según la temperatura, volviéndose progresivamente más blanco conforme hacía más calor. «Si te pones un radiador pareces del Ku Klux Klan», apostilló David Broncano. Aunque era visible que la broma le había hecho gracia, Bad Gyal se resistió a que una organización racista y segregacionista fuera objeto de «humor blanco», en el doble sentido de apolítico y caucásico del término, llevándose las manos a la cara en señal de vergüenza y protestó ante el público del programa: «Este hombre no tiene filtro, ¿eh?». Unos minutos antes, David Broncano le había preguntado a Bad Gyal por la música que ella escuchaba cuando era niña y la catalana se había puesto a tararear una canción de Sean Paul.

—No te la sabes, ¿a que no? —le preguntó desafiante Bad Gyal.

—Que sí, joder, que era como jaimacanillo.

—Ya está —dijo Bad Gyal con un gesto de asco en la cara y moviendo la mano a un lado y a otro como quien intenta barrer el olor de un pedo en el aire—. La has definido superbién.

—¿No llevaba ese rollo ahí como caribeño un poco?

—Tú sabes que eso es una nacionalidad, ¿no?

—¿El qué?

—Ser jamaicano. No se puede ser jamaicanillo. Tú naces en Jamaica y eres jamaicano. Yo soy catalana, no catalanilla.

—Pero es como si dices: «Este disco es un poco flamenquillo».

—Ser flamenco no es una nacionalidad —replicó Bad Gyal después de resoplar y pensárselo muchísimo—. Bueno, da igual, no... Jamaicanillo, vale, sí, te lo acepto[36].

Ese momento final de autocorrección y suspensión del juicio ha sido lo más cerca de la duda cartesiana que ha estado nunca la escena urbana española. Bad Gyal intuía —pero no veía clara y distintamente— que la palabra «flamenco» había sido utilizada no sólo para referirse a la música de los gitanos, sino también a la propia etnia gitana. Bad Gyal intuía —pero no veía clara y distintamente— que si negaba que ser flamenco fuera una nacionalidad la podían acusar de antigitanismo, como ya habían acusado previamente a Rosalía[37]. Bad Gyal intuía —pero no veía clara y distintamente— que las palabras tienen muchos significados y que no conviene aferrarse a uno de ellos como un clavo ardiendo. De hecho, la palabra «flamenco» es casi tan polisémica como el término «real», que muchos han intentado negarle equívocamente a Bad Gyal. La equivocidad y la multiplicidad de raíces etimológicas de «flamenco» ha llevado a algunos, como Blas Infante, a afirmar que proviene del árabe («fellah min gueir ard»: «campesino sin tierra»); a otros, como Felipe Pedrell, que refiere a la nacionalidad del primer rey bajo el cual se cantó y bailó flamenco (Carlos V, proveniente de Flandes); y aún otros, como Demófilo, que es una de tantas atribuciones equivocadas

[36] *La Resistencia* en Movistar+, «Entrevista a Bad Gyal», YouTube, 21/11/2018.

[37] Cuando yo le pregunté a Bad Gyal por el paralelismo que se puede establecer entre ella y Rosalía, esto fue lo que me dijo: «Siempre he sentido que yo y Rosalía tenemos algo en común (que no tenemos nada en común, musicalmente) porque las dos apreciamos algo que no es naturalmente nuestro, o sea, las dos lo que más queremos en el mundo, lo que más nos gusta, lo que más felices nos hace —tengo el presentimiento, no conozco tanto a Rosalía, pero tengo el presentimiento de que es una chica que, como yo—, lo que le apasiona no es lo que le toca» (*Vice en Español*, «Ernesto Castro charla con Bad Gyal», op. cit.).

acerca del origen geográfico de los gitanos (llamados así porque se creía que eran de Egipto, es decir, «egiptianos»)[38].

Del mismo modo, como hemos visto a lo largo de esta sección, el término «real» puede referir tanto a la entidad como a la autenticidad de un artista urbano: en la primera acepción del término, un artista urbano es real siempre y cuando haya tenido una serie de atributos ontológicos (provenir de la clase baja, pasarse la vida en la calle, etc.) por mucho que, a lo largo de su carrera musical y a través del éxito comercial, haya perdido algunos de esos atributos (ganar miles de euros con su música y dejar de ser de clase baja, pasar más tiempo sobre el escenario o en el estudio que en la plaza o en el parque, etc.); en la segunda acepción del término, un artista urbano es real siempre y cuando no pretenda ser algo distinto de lo que es y hable únicamente de sus propias experiencias personales desde un punto de vista estrictamente subjetivo (en este sentido, Bad Gyal sí que sería real, pues, cuando trabajaba en una panadería o en un *call center*, hacía canciones como «Dinero», y ahora que da conciertos por todo el mundo, hace canciones como «Internationally»). Pero, cabe preguntarse, ¿acaso la *realness* es el único valor de la música urbana? ¿Dónde queda la ficción y el ponerse en el lugar del otro? ¿Dónde queda el irrealismo de las Glitch Gyals? ¿Dónde queda la gente que escucha y produce música urbana para dejar de ser ellos mismos, para ser por un momento otros, para dejar de hablar en primera persona del singular? ¿Qué pasa con la gente que, siendo unos meros súbditos del sistema capitalista, escucha y produce música urbana para creerse que ellos son los reyes del sistema, que ellos pertenecen a la realeza, que —por un instante, aunque sólo sea por un instante— ellos también son reales?

[38] Cfr. Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, 1980; Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, Valls, 1922, tomo II, apéndice; Antonio Machado Álvarez, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, 1881.

9.3. El retorno del ®€¥

Hay una tercera acepción del término «real» que no hemos abordado todavía, a pesar de haber sido objeto de una de las discusiones más importantes que se han producido en la escena urbana española, en la que además tomó parte Bad Gyal. Nos referimos, por supuesto, a la polémica entre C. Tangana y Yung Beef de mediados de 2018, que empezó en la rueda de prensa del festival Primavera Sound que ya comentamos en el primer capítulo: aquella rueda de prensa en la que, además de los protagonistas del *beef* por venir, también participó Bad Gyal (y Alicia Álvarez Vaquero, en el papel de presentadora y moderadora de la mesa redonda entre estos tres artistas urbanos); aquella rueda de prensa en la que, ante la negativa o la impotencia de los miembros de la mesa redonda a la hora de definir qué es el trap o qué es la música urbana, un periodista preguntó lacónicamente si el segundo de esos conceptos se refería a la música que escuchan los taxistas; aquella rueda de prensa en la que Hakim, uno de los esbirros de Yung Beef, definió el primero de esos dos conceptos de manera deíctica al mostrar una piedra de hachís.

Pues bien, en esa rueda de prensa, antes de plantear la cuestión wittgensteiniana de si el trap es algo que se dice o sólo se muestra, un periodista preguntó a la mesa redonda por su opinión acerca del caso Valtònyc. Josep Miquel Arenas Beltrán (alias Valtònyc) es un rapero de extrema izquierda que aboga por la independencia y la unificación de todos los *països catalans* en una sola república popular democrática —ya sea ésta catalana, española o incluso ibérica— y que, en 2018, después de seis años de juicios, fue sentenciado en firme a tres años y medio de cárcel por enaltecimiento del terrorismo y calumnias contra el

rey. Pero Valtònyc no ha sido ni el primero ni el último rapero español que se ha sentado en el banquillo de los acusados durante los años de crisis —especialmente tras la promulgación de la llamada Ley Mordaza en 2015—; Pablo Hasél y los doce miembros de La Insurgencia también han sido condenados por sus letras presuntamente incendiarias[39]. En protesta por esta situación, buena parte de los raperos políticamente comprometidos de este país se unieron en abril de 2018 para hacer una canción de protesta titulada «Los Borbones son unos ladrones» (la tentación del ripio es muy fuerte dentro del rap político español). A finales de mayo, justo una semana antes del inicio del Primavera Sound, Valtònyc estaba llamado a ingresar en prisión, pero, en vez de entregarse a las autoridades, siguiendo la vereda de tantos políticos independentistas catalanes perseguidos por la justicia española, se fugó a Bélgica[40].

[39] Para que se vea hasta qué punto ha estado vinculada la escena urbana española con la política durante los años de la crisis, cabe subrayar que uno de los hechos que tienen en común Pablo Hasél y Valtònyc es que ambos han colaborado con la sección de rap político de *La Tuerka*, la tertulia de extrema izquierda de la que surgió el «núcleo irradiador» de Podemos. De hecho, una de las canciones por las que se procesó a Valtònyc fue justamente con la que colaboró con *La Tuerka*: «El rei Borbó», un tema carente de *flow* en el que el mallorquín confunde el tocino con la velocidad al afirmar que el rey Juan Carlos I perteneció a los GAL y que «Espanya és un disparate / perquè, mentres moria gent al 11-M, Letizia follava al yate» («España es un disparate / porque, mientras moría gente en el 11-M, Letizia follaba en el yate»). Valtònyc no tendría que haber sido condenado por la justicia; tendría que haber sido la opinión pública la que le roastease por su falta de veracidad y consistencia argumental (¿qué tiene que ver el atentado yihadista del 11-M con la vida sexual de la entonces princesa de Asturias?). Pero, como no fue así, como fue la justicia y no la opinión pública la que procesó a Valtònyc, me adhiero a la posición del periodista cultural Víctor Parkas sobre este punto: «La música de Valtònyc no me interesa, pero no me siento con el derecho a decirlo. No pienso que alguien abocado al exilio, para zafarse de tres años y medio de cárcel por las letras de sus canciones, merezca el doblete que supondría enjuiciar la estética de su obra. Es ruin, como analizar la caligrafía de alguien enviado a una hoguera inquisitorial por los escritos que ha firmado» (Víctor Parkas, «Si la última canción de Valtònyc es un temazo se dice, y punto», *PlayGround*, 01/08/2018).

[40] A todo esto, el videoclip de «Los Borbones son unos ladrones» se grabó en la cárcel Modelo de Barcelona, donde, por aquel entonces, a comienzos de 2018, también se estaban rodando algunas de las escenas de *Quinqui Stars*, esa docuficción —de la que ya hemos hablado en el capítulo séptimo— que intenta establecer un conjunto de paralelismos entre los quinquis de los años ochenta y los traperos de la década de 2010. He aquí un parangón muy evidente:

El periodista que preguntó en la rueda de prensa del Primavera Sound sobre el *affair* Valtònyc pidió también que la mesa redonda respondiera en inglés para así dar a conocer sus opiniones al extranjero. Curiosamente, los artistas urbanos allí presentes hicieron gala en su respuesta de un manejo de ese idioma foráneo inversamente proporcional a su nivel de estudios, demostrando que el don de lenguas y de gentes no se aprende en el aula. En este sentido, Yung Beef —quien probablemente no tiene aprobada la educación secundaria obligatoria— respondió en un inglés entrecortado pero efectivo que, a su juicio, la ley española era *bullshit*, que no tenía ningún sentido, que él había escrito cosas peores que Valtònyc y que quería ir a la cárcel en solidaridad con él. Bad Gyal —quien había comenzado a estudiar un grado medio de diseño textil que tuvo que abandonar cuando empezó a dedicarse *full time* a la música— no se atrevió a expresar su opinión en inglés y pidió hacerlo en castellano. Dijo que, teniendo en cuenta la situación económica y política española, cualquier artista urbano que quisiera quedarse en este país era un «masoca». Esta respuesta era, en buena medida, un dardo contra C. Tangana, quien, pocos minutos antes, había dicho que no es raro que la escena urbana nacional sea de las más ricas y variadas de la Hispanidad habida cuenta de que los artistas urbanos españoles tienen el doble privilegio de, por un lado, vivir en un país primermundista (con un nivel de ingresos europeo) y, por otro lado, estar conectados a otro continente a través del lenguaje (y no a cualquier continente, sino nada más y nada menos que al americano, de donde provienen las principales transformaciones musicales populares del último siglo). Por último, C. Tangana —el único de los artistas urbanos presentes en la rueda de prensa del Primavera Sound que tenía estudios superiores: un grado en Filosofía al que le faltaban unos

ambos tipos de jóvenes tenían (y tienen) altas probabilidades de terminar en la cárcel por culpa de leyes injustas o despóticas.

pocos créditos para obtener el título— no se planteó ni siquiera responder en inglés, sino que soltó directamente en castellano el siguiente *speech*, que conviene citar por extenso:

> La monarquía es un robo. La democracia representativa es un robo; es terrorismo. El rey soy yo. El rey es un gilipollas. La madre del rey me come los cojones. La que ahora llaman reina era una presentadora de la tele y eso es lo que sigue siendo para mí. Y que me metan a mí también en la cárcel, que me voy a ir a Bélgica, a hablarles desde allí. La monarquía es un robo, es una cosa que se hacía en el siglo no sé cuándo, cuando la Edad Media y cuando los dragones, para proteger a los campesinos, ¿sabes lo que te digo? Esa mierda tiene que desaparecer del mundo racional. Y, dentro de poco, la democracia representativa también, porque no hay que votar para elegir a otro, uno tiene que tomar sus propias decisiones. Y si tienes algún problema con los insultos, a todo el mundo nos insultan, y la vida es así, ¿sabes? Lo tienes que afrontar como lo afrontamos todos. Yo soy un personaje público y a mí también me insultan, y yo hago algo, por lo menos, ¿sabes? Tú no estás haciendo nada. Si éste es el problema con el rey, tú no estás haciendo nada, no sirves para nada. Si eres un diplomático, llámate «diplomático». No eres mi rey ni eres el rey de nada, ¿sabes? Y si tienes algún problema con eso, lídialo tú... Es que no tiene ninguna legitimidad, es que nadie le ha elegido, es que no tiene que estar ahí, ¿sabes lo que te digo? [...] El PP acaba de ser condenado porque son unos putos corruptos. Que hablen con esa peña, ¿sabes?, está demostrado por un juez, que no vengan a hablar de lo que dicen chavales que no tienen ni puta idea. Al final, el Valtònyc no es ningún lumbreras, ¿sabes? Es un chaval que no tiene ni puta idea. No es un presidente del Gobierno que ha estado robando a la peña. Es un chaval que está haciendo música y subiéndola a internet[41].

[41] Primavera Sound, «Opening Press Conference with Yung Beef, Bad Gyal, C. Tangana and Alicia Álvarez Vaquero», 01/06/2018.

En esta declaración, probablemente la más importante de la historia del trap en España, hay muchos temas, así que conviene desgranarlos uno a uno. En primer lugar, está la cuestión de la libertad de expresión. Todos los filósofos y juristas que han tratado sobre este asunto están de acuerdo en que la libertad de expresión irrestricta es imposible y lo que hay que debatir no es si queremos libertad de expresión o no —algunos filósofos argumentan que, aunque quisiéramos, no podríamos prohibir de manera efectiva la libertad de expresión, pues la gente podría seguir diciendo lo que quisiera, por mucho que la sociedad les castigara después de decirlo—, sino que el debate versa sobre los límites de esa libertad de expresión y sobre los criterios más razonables para tal limitación. El criterio más aceptado y comentado en la bibliografía filosófica acerca de este tema es el bautizado por John Stuart Mill como «principio del daño», según el cual toda forma de expresión es legítima siempre y cuando no dañe a los demás[42]. El quid de la cuestión, por supuesto, consiste en definir qué se entiende por «daño». Mill lo definía en términos muy estrechos y consecuencialistas, entendiendo por «daño» las consecuencias adversas que se derivan causal y directamente del ejercicio de la libertad de expresión. Así, según el famoso ejemplo de *Sobre la libertad*, sería legítimo decir en un panfleto que los vendedores de maíz están matando de hambre a los pobres, pero no así delante de una turbamulta que se ha congregado ante la puerta de un vendedor de maíz, aunque en ambos casos la afirmación fuera falsa y de ella se derivasen consecuencias adversas para el pobre vendedor de maíz: en el primer caso, pongamos, una caída en las ventas; en el segundo, un linchamiento público. La diferencia clave para Mill es que en el segundo caso hay una relación causal directa entre el ejercicio de la libertad de expresión y la consecuencia

[42] Cfr. John Stuart Mill, *Sobre la libertad*, Madrid, Alianza, 2011.

adversa, mientras que en el primer caso no la hay: cada quien es libre y responsable de seguir comprando o no maíz después de haber oído que sus vendedores están matando de hambre a los pobres. Pero ¿es que acaso la turbamulta no es también libre y responsable de linchar (o no) al vendedor de maíz ante cuya puerta se ha congregado?

Como se puede ver, el principio del daño de Mill y, sobre todo, su definición consecuencialista de la idea del daño, resultan bastante discutibles, motivo por el cual algunos filósofos, como Catharine MacKinnon o Jeremy Waldron, han propuesto delimitar este principio en términos más amplios y deontológicos, incluyendo también los daños a la dignidad humana[43]. El problema de la idea de dignidad humana es que resulta muy difícil de definir y —simplificando mucho el debate— tanto las definiciones objetivas como las definiciones subjetivas de la misma conducen a restricciones de la libertad de expresión aparentemente intolerables. Si aceptamos una definición objetiva de la dignidad humana —por ejemplo, la kantiana: ser digno implica ser tratado como un fin y no sólo como un medio—, entonces ciertas formas de expresión que objetualizan o cosifican puntualmente a los sujetos, tales como el BDSM, deberían prohibirse paternalistamente, por mucho que los individuos que las practican estén perfectamente de acuerdo en ser tratados como medios y no como fines durante un rato. Y, por el contrario, si aceptamos una definición subjetiva de la dignidad humana y cada quien decide cuál es la fuente de su dignidad —así, pongamos por caso, el puritano podría decidir que la fuente de su dignidad consiste en que el nudista no se desnude—, entonces todas las formas de expresión estarían potencialmente prohibidas bajo el pretexto de que podrían ofender a la dignidad de alguien. En conclusión, esta ampliación deontológica del

[43] Cfr. Catharine MacKinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, Harvard University Press, 1987; Jeremy Waldron, *The Harm in Hate Speech*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

principio del daño por la vía de la dignidad humana conduce o bien al paternalismo, o bien a lo que podríamos llamar «la política de *cookies* de los ofendiditos» (lo que Joel Feinberg bautizó y defendió como «el principio de la ofensa»)[44]. La posición de C. Tangana en este debate jurídico y filosófico es bien sencilla: las figuras públicas no tienen derecho a quejarse por las opiniones que los demás vierten sobre ellos y, aunque así fuera, la ley no debería proteger más a unos sujetos que a otros, especialmente cuando esos sujetos son reyes que ni siquiera gobiernan.

Y con esto llegamos al segundo tema tocado por el Madrileño en su parrafada del Primavera Sound: la cuestión de si C. Tangana es de izquierdas o de derechas. Él ha dicho varias veces que no apoya la democracia representativa porque no cree en el principio de representación, pues piensa que las decisiones importantes en la vida deben tomarse de forma directa. En una entrevista que concedió a *El País* a mediados de 2016, justo después de cerrar el *beef* con Los Chikos del Maíz, C. Tangana confesó que él no votaba y que, aunque reconocía el valor estético de la propaganda política, el trabajo de los políticos le parecía «ridículo», «asqueroso», «maquiavélico» y, ante todo, «feo». «Querer gobernar... querer manejar lo que no es tuyo y gestionar lo que es de todos... pues no sé... es que es lo que hacen los ladrones, ¿no?: coger las cosas que no son suyas y usarlas en su beneficio. La gente de mi generación está descubriendo que la política no es la forma de cambiar las cosas en el mundo»[45]. Pese a tratarse de un discurso totalmente apolítico o impolítico, el uso de ciertas fórmulas clave, tales como «La acción directa es la acción que más vale» o «La gente se tiene que asociar en función de sus intereses y decidir diariamente

[44] Cfr. Joel Feinberg, *Offense to Others: The Moral Limits of the Criminal Law*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

[45] Luz Sánchez-Mellado, «C. Tangana: "Es feo ser político y querer manejar lo que es de todos"», *El País*, 23/06/2016.

qué es lo que quiere hacer»[46], sugería que, en esa entrevista, la posición política de C. Tangana estaba próxima a la del anarcocomunismo de los grupos de afinidad. Sin embargo, el giro prosistémico del personaje tras la firma del contrato con Sony en 2017 y, sobre todo, la descripción en YouTube de la canción «Inditex» —«La consecuencia de que cada uno de nosotros le demos dinero a alguien es que ese alguien se convierte en poderoso. Cada billete que das es una especie de voto para el que lo recibe, es un voto que no tiene que esperar a ser contado, ni tiene que pactar, ni tiene que nada. Es poder directo que cedes»[47]— despejaron cualquier duda que pudiera haber sobre la posición política de C. Tangana: es un anarcocapitalista y punto.

La tercera y última cuestión que cabe comentar de la filípica de C. Tangana en el Primavera Sound es el tema de los insultos concretos que lanzó el cantante contra el rey. Durante los días inmediatamente posteriores a la publicación del vídeo de la rueda de prensa, muchos periodistas y creadores de opinión en las redes sociales elogiaron el salvoconducto que C. Tangana se había dispensado a sí mismo al decir «El rey soy yo» justo antes de acordarse de la madre y de la esposa de ese rey. Según esta interpretación, C. Tangana habría utilizado esa cláusula para inmunizarse contra posibles persecuciones judiciales, pudiendo aducir en todo momento que no se estaba refiriendo a Felipe VI, sino a sí mismo, y que lo que en principio parecía una injuria contra la corona era, en puridad, una forma muy sutil de autotroleo. Sin perjuicio de la verdad de este análisis leguleyo, yo creo que la situación es más compleja y que estas declaraciones de C. Tangana son un ejemplo paradigmático de lo que en el capítulo quinto hemos llamado «arte político interactivo»: un tipo de arte político en el que el artista se limita a encarnar

[46] Ibíd.
[47] C. Tangana, «Inditex (Audio)», YouTube, 06/10/2017.

el mal que se quiere denunciar y deja al público la labor de denunciarlo.

Así pues, el «arte político interactivo» es un tipo de arte que no sólo involucra al artista sino también al público, y —como ya comenté en un vídeo que subí a mi canal de YouTube durante el mes de la polémica entre Yung Beef y C. Tangana— yo, como público de esta *performance*, me vi involucrado en ella de una manera bastante curiosa. C. Tangana, a quien yo había entrevistado apenas unos meses antes, me escribió por Instagram para informarme de que quería contar conmigo para elaborar un comunicado que azuzase el debate sobre la legitimidad de la monarquía que había desencadenado su *speech* en el Primavera Sound. «Brother! Tenemos q hablar urgente? / !! / Jaja no era una pregunta / Qiero tener redy un texto deslegitimando cualquier monarquía / Como una revisión histórica de los motivos de que fuera necesaria una organización asi / Como se legitimaba eso / Para dejar en evidencia q ya no es legitimo»[48], fueron sus palabras exactas.

Yo le dije que me parecía interesante la iniciativa, pero que se daba la circunstancia de que las justificaciones más potentes de la monarquía no se habían producido, como él había dicho en la rueda de prensa del Primavera Sound, «cuando la Edad Media y los dragones», sino de manera mucho más reciente. Para buena parte de la tradición filosófica, la monarquía no es una forma de gobierno legítima por sí misma, sino por razones accidentales. El principal argumento a favor de ella es que resulta más difícil poner a varias personas de acuerdo para tomar una decisión de gobierno que a una sola. Durante la Edad Media pudo haber muchas monarquías, pero la mayoría de los filósofos medievales fueron mucho más republicanos de lo que lo son muchos intelectuales públicos actuales. Ellos creían

[48] Ernesto Castro, «La república eres tú / I Feel Like Kylie», YouTube, 15/06/2018.

que el poder reside en última instancia en el pueblo, según el dicho *vox populi vox Dei* («la voz del pueblo es la voz de Dios»). La idea de que el rey gobierna por la gracia de Dios fue un invento de los reyes protestantes en su intento de separarse de la autoridad religiosa de la Iglesia católica a comienzos de la Edad Moderna. Y esta idea, la de que la monarquía está sancionada por la divinidad, fue criticada por los más importantes filósofos modernos, con independencia de su credo o su origen, desde el católico español Francisco Suárez hasta el protestante británico John Locke. Prácticamente todos los autores del canon filosófico, desde Aristóteles hasta Kant, pasando por Santo Tomás y Thomas Hobbes, han argumentado que, en el caso de que haya una monarquía, ésta debe gobernar en nombre del pueblo, y que la monarquía no es ni mejor ni peor que la república, salvo por razones accidentales.

Ahora bien, le dije a Pucho, los que sí que han defendido la monarquía por razones sustantivas han sido algunos filósofos anarcocapitalistas actuales, tales como Hans-Hermann Hoppe en Alemania o Miguel Anxo Bastos Boubeta en España[49]. A juicio de Hoppe, como el anarcocapitalismo puro es imposible, ya que es inevitable que surjan formas de autoridad política, la situación más próxima a la ausencia de Estado que sabemos que resulta viable es la división del territorio en pequeñas demarcaciones gestionadas patrimonialmente por reyes-empresarios. La idea de fondo es que, como los individuos sólo se preocupan por su propiedad privada, un rey-empresario que gestionase patrimonialmente un pequeño Estado tendría más incentivos para hacer buenas políticas económicas —esto es, para los anarcocapitalistas: cero regulación económica, impuestos mínimos y patrón oro o coeficiente de caja del 100%— y, en caso de no

[49] Cfr. Hans-Hermann Hoppe, *Monarquía, democracia y orden natural*, Unión Editorial, Madrid, 2013; Inst. Juan de Mariana, «Miguel Anxo Bastos – Libertarianismo y conservadurismo», YouTube, 23/07/2013.

llevar a cabo tales políticas económicas, al ser el Estado tan pequeño, los ciudadanos siempre podrían ejercer la democracia de los pies. El modelo histórico de este «anarcomonarquismo» son los reinos de Taifas, cuyos reyezuelos, según Bastos Boubeta, tenían la moneda más sana, con más contenido de oro o plata, de toda Europa.

Lo que yo le estaba diciendo a Pucho, en suma, era que el anarcapitalismo que él estaba suscribiendo conducía ineluctablemente a los reinos de Taifas. Le dije que no sabía si ése era el discurso que quería escuchar su público y le propuse que creara un *hashtag* bajo el cual la gente pudiera opinar tanto sobre su música como sobre la monarquía. A los pocos días, C. Tangana publicó una canción titulada «El rey soy yo / I Feel Like Kanye» y la difundió por las redes sociales con el *hashtag* «#injurias_a_la_corona». En la portada de este *single*, C. Tangana aparecía dormido sobre un sillón de forma ovalada, con los cordones de las zapatillas desatados, una mano agarrando la huevada y un chándal completamente blanco, salvo por la enorme bandera rojigualda que le atravesaba el pecho y el antebrazo. Para recalcar que se trataba de una forma de arte político interactivo, Pucho escribió una larga descripción de la canción en YouTube, en la que llamaba a su público a la acción al mismo tiempo que contaba una singular autoficción. Según ésta, Pucho habría ido a comer a casa de su madre el domingo posterior a la rueda de prensa del Primavera Sound y habría tenido que aguantar una reprimenda con fuertes tintes feministas («Porque eso de mandarle a la madre de no sé quién que te coma los cojones… bueno, aquí cada madre se come lo que le sale del pepe, porque tú quién coño te has creído para decir eso a la madre de nadie»). La moraleja que habría extraído C. Tangana de esa reprimenda habría sido la siguiente:

> Mi madre me enseñó que no debes insultar porque a ti no te gusta que te insulten, porque aquí todos somos iguales y porque tu digni-

dad no está por encima de la de nadie. Por eso me parece una gilipollez que por insultar a un HUMANO en un atasco me pueda ganar un guantazo, pero que por insultar a un REY deba tener miedo de ir a la cárcel. Es seguro que tendré que pedir disculpas a mi madre delante de toda España, quizá tenga que pedir disculpas a todas las madres en general… pero lo que seguro no voy a hacer es tener miedo de ir a la cárcel. Me da igual con quién te acuestes, con quién se haya acostado tu padre o quiénes sean tus hijos, aquí el rey soy yo y cualquier otro que quiera poner su dignidad por encima de la mía puede ir chupándome el culo mientras cago[50].

Como se puede ver, nos hallamos ante el colofón de las reflexiones que hemos planteado previamente sobre la libertad de expresión y su relación con la idea de dignidad. Lo que está defendiendo C. Tangana es una concepción subjetivista y peculiarmente igualitaria del concepto de dignidad, según el cual todo el mundo tiene el mismo derecho a ser ofendido o insultado. Lo importante es que las consecuencias jurídicas de nuestras ofensas o insultos sean las mismas con independencia del rango o el cargo que detente el individuo al cual se las profiramos. Pero C. Tangana no se limitó a decir esto, sino que a continuación añadió lo siguiente:

Me gustaría invitar a todas las personas que leen esto a creerse los reyes. Me gustaría invitar a todas las personas que leen a esto a perderle el miedo al poder. No sólo a las represalias de la gente con poder, no sólo a lo que los poderosos pueden hacerte, sino al poder mismo. Me gustaría vivir rodeado de reyes en vez de rodeado de siervos. ¿Quién podría preferir pertenecer a un país de siervos antes que a un país de reyes? Tú no quieres ser el rey porque te da miedo el poder, prefieres que el rey sea otro. Te da miedo porque te obliga a asumir la

[50] C. Tangana, «El rey soy yo / I Feel Like Kanye», YouTube, 10/06/2018.

responsabilidad de lo que haces y dices. El poder te da miedo porque te hace responsable de tus desgracias. Es más cómodo que sean los poderosos los que tienen la culpa, en vez de tú, pobrecito, que no puedes hacer nada[51].

Lo que yo comenté entonces acerca de este párrafo es que el discurso de C. Tangana resulta muy acertado en términos antropológicos, pero un poco tonto en términos sociales. En términos antropológicos, es cierto que la gente le tiene miedo a la responsabilidad, especialmente esa parte de la clase media occidental que se cree una víctima estructural del sistema socioeconómico actual pese a vivir mejor que los reyes de hace tres siglos. Pero, en términos sociales, resulta un poco tonto llamar a la gente a creerse reyes, como si los problemas a los que nos enfrentamos en el presente, tanto individual como colectivamente, se pudieran resolver a fuerza de creer en ello. O a fuerza de creérselo. La gente puede hacer algo para mejorar su situación, pero muchas veces el primer paso para la acción no consiste en creerse en posesión del poder de un rey, sino en reconocer que uno mismo en solitario es impotente y sólo a través de la ayuda de los demás puede hacer algo. La frasecita de autoayuda «El rey soy yo» quizás ayude a alguien a sobrellevar un mal día, pero destruye cualquier posibilidad de establecer lazos de solidaridad entre iguales, pues rey sólo puede haber uno y, si alguien cree serlo, ello implica que los demás somos o bien sus súbditos, o bien sus adversarios.

Por desgracia, este debate acerca de las formas contemporáneas de la servidumbre y de lo real se vio eclipsado por la referencia que hizo C. Tangana a la rueda de prensa del Primavera Sound en su canción —que, a todas luces, se trataba de una canción compuesta previamente, a la cual se añadieron los

[51] Ibíd.

siguientes versos—: «Si yo hablo, se convierte el agua en vino; / si yo hablo, Sony ficha a Fernandito; / si yo hablo, la Bad Gyal sale en Vespino; / el Rey de Bogatell, soy el Cecilio». La referencia a Sony fue el pretexto para que Yung Beef respondiera a C. Tangana con un *diss track* titulado «Yes Indeed / I Feel Like Kim K / RIP Pucho», una canción en la que el granadino le recordó al Madrileño su reciente polémica con Kaydy Cain: «Toy meando en tu tumba, ya te mató el Kaydy. / Vendiendo perico, me creo Lil Baby. / Tú lloras en la limo, yo río en el Bentley». Yung Beef le echó en cara a C. Tangana el no ser un trapero sino un rapero; el que su productor de confianza (Alizzz) no hubiera hecho música urbana sino *dubstep* en el pasado; y el haberse gastado un dineral en estilismos y promociones que no suplen su falta de calle y de *realness* («En 2010 te vestías como un lila. / Ahora tienes estilista y sigues sin estilo»; «Ahora respondes, lilón, y te gastas otro millón en promo. Ya está endeudado hasta tu hijo, eh, loco. Pero pa ti el trono. Yo estoy en la calle»). Por último, el granadino le recordó al Madrileño que estaba bajo su influencia: lo quisiera o no, C. Tangana se había inspirado y a la vez había enfermado de ese agente viral que es Yung Beef.

C. Tangana respondió de inmediato con un comunicado en el que reiteraba las opiniones acerca de la industria musical que había expresado en la rueda de prensa del Primavera Sound. Allí, Yung Beef argumentó en favor de los sellos independientes, como La Vendicion, y en contra de las multinacionales, cuyas cifras de ventas y número de reproducciones calificó de falsos. Además, aunque fueran ciertos, aunque no estuvieran inflados, al haber tantos intermediarios en una multinacional, al artista sólo le llega un porcentaje mínimo del beneficio que genera su obra. «Yo no quiero crear una industria en la que dependamos de gente de etiqueta, de gente con traje, de hijos de puta; yo quiero crear una industria que dependa de nosotros, de

gente que le gusta la música y ya está»[52], sentenció Yung Beef. C. Tangana le respondió recordándole que hasta la más independiente de las discográficas tiene que firmar un contrato con una empresa distribuidora y que la mayoría de ellas forman parte de multinacionales, de modo que la independencia de sellos como La Vendicion, en realidad, no sería tal. Y, aunque no fuera así, aunque las distribuidoras fueran compañías independientes, los acuerdos que ellas firman con las plataformas de reproducción donde de verdad se escuchan las canciones —como Spotify, iTunes o YouTube— son acuerdos privados de los cuales el artista no tiene ninguna información y por los cuales los intermediarios se llevan, naturalmente, su parte del pastel. De modo que artistas como Yung Beef, lo quieran o no, estarían alimentando con su trabajo a hijos de puta con traje y de etiqueta. «Fernando no estás haciendo la revolución, simplemente no tienes ni puta idea de cómo se aprovechan de ti. [...] Gente que no conoces decide cuanto vales y te dan tu parte de vez en cuando», dijo C. Tangana en su comunicado.

¿Quién tiene la culpa de que la industria musical se encuentre en esta situación? Afortunadamente, C. Tangana recordaba lo bastante bien sus lecturas de Friedrich Nietzsche como para no plantear la cuestión en términos tan maniqueamente moralizantes: «La culpa es una mierda que se inventaron los cristianos para tener a la gente mansa, la culpa no es de nadie porque no existe. Lo que sí existe es la responsabilidad». A juicio de C. Tangana, Yung Beef no sólo tiene la responsabilidad de informarse acerca de quién y cómo se beneficia de su trabajo, sino también de informar a los jóvenes músicos acerca del estado de la industria en vez de camelarlos con un sueño de independencia imposible de realizar. «Eso es lo único que no respeto de tí. Fernando, eres buen rapero, pero la apología de la ignorancia

[52] Primavera Sound, «Opening Press Conference with Yung Beef, Bad Gyal, C.Tangana, and Alicia Álvarez Vaquero», 01/06/2018.

hace a la gente imbécil y fácil de manejar», escribió C. Tangana (dándole un inesperado giro respetuoso a la ya mítica frase de Cecilio G. durante el *TiritaGate*: «Fernando: eres buen rapero, pero te vamos a dar la del atún, loco»). Frente a lo que consideraba ignorancia y subordinación enmascaradas de falsa rebelión antisistema, C. Tangana apostaba por el empoderamiento panmonárquico: «Yo quiero que los chavales sean poderosos. Yo quiero vivir en un país de reyes. No quiero que la gente esté dominada por el poder quiero que usen el poder para liberarse».

A todo esto, Yung Beef respondió lo siguiente en Twitter: «Venga, Puchito, suéltate unas barras; no seas demagogo». Pero C. Tangana ya había dicho que no publicaría su canción de réplica hasta que no se vendieran mil unidades de una camiseta roja con la imagen de Ernesto Che Guevara modificada con los rasgos de Yung Beef y un porro en la boca[53]. Cada una de las camisetas costaba veinte euros. El mensaje que lanzaba C. Tangana con esta inesperada venta de *merchandising* era que él no hacía nada por menos de veinte mil euros y que Yung Beef había quedado reducido a la condición de icono para niños pijos

[53] Primero como farsa y después como tragedia. En abril de 2019, Cecilio G. intentó tirarle a C. Tangana siguiendo la misma estrategia que éste había utilizado con Yung Beef un año antes: sacó a la venta una línea de camisetas con la imagen de Stingy, un personaje de la serie infantil de dibujos animados *Lazy Town* que se parece inquietantemente a Pucho, con su tupé y su hucha bajo el brazo con forma de cerdo, sobre uno de los fondos de las listas de reproducción de Spotify, donde se puede leer «This is C. Tangana». El título del *diss track* que Cecilio G. sacó a continuación, «No toy», tiene un triple significado: por un lado, es una referencia al *toy* o muñeco de *Lazy Town*; por otro, es una forma de llamar «toyaco» a Pucho; y, por último, es una respuesta a la recién estrenada canción de C. Tangana «Ontas?». En su canción, C. Tangana le pregunta a una chica por teléfono que dónde está, que le manda un Uber para que vaya a recogerla; en la suya, Cecilio G. simplemente invierte el planteamiento, responde que no está («No toy») y, durante el resto de la letra, se dedica a repetir lugares comunes de la música urbana española con las rimas más machaconas y consonantes que ha visto la faz de la Tierra: desde el «Mis putas andan *flex*, / ¿o es que no lo ves?», de La Zowi, hasta el «No te llames al Uber, / lo que eres es un *youtuber*», de Los Santos. La esclerosis y el manierismo en los que ha entrado la música urbana española a lo largo de esta primera mitad de 2019 parece indicar que ya es lo bastante tarde como para que la lechuza de Minerva se eche a volar sobre esta caduca figura del espíritu.

con ansias de rebeldía. «Te ha pasado como a la imagen del Che, el sistema ha sabido aprovecharse de ti para sacar partido a todos tus *followers* y ya sólo te queda el discurso, no hay nada que puedas cambiar desde esa postura. Vas a la guerra con piedras y palos», escribió C. Tangana, para a continuación recomendarle a Yung Beef que, en adelante, intentase combatir el poder con sus propias armas. No sabemos si siguiendo ese consejo o no, el granadino replicó que las camisetas del «Yung Che» se podían comprar en la Clockers Store, su tienda de zapatillas recientemente abierta en el centro de Madrid. Lo cual, fuera cierto o no, llevó a muchos a pensar que, como escribió un comentarista en YouTube, «este *beef* está más pactado que el Tratado de Versalles».

Una semana después, una vez vendidas las mil camisetas e ingresados los veinte mil euros, C. Tangana publicó su réplica: «Forfri», una canción que tomaba como título la exclamación con la que Yung Beef había llamado a la gente a asistir a su concierto gratuito en el Primavera Sound (en el que, como ya vimos en el capítulo tercero, actuó desde lo alto de una jaula). El hecho de que Pucho no publicara la canción en su cuenta personal de YouTube, sino en la de AGZ, y que firmase el tema como Crema en vez de como C. Tangana llevó a pensar a muchos que Sony le había prohibido publicar el *diss track* con su alias oficial (del mismo modo que le habían forzado antes a eliminar de Spotify todos los discos previos a la firma del contrato y todos los singles anteriores a «Alligators», es decir, anteriores a su giro protestante). Lo cual, de haber sido cierto, habría confirmado la tesis de Yung Beef en este debate: uno es más libre si no firma con una multinacional. Sin embargo, no es improbable que fuera el propio Pucho quien decidiera resucitar su antiguo alias justamente para provocar este tipo de especulaciones. Además, se daba la circunstancia de que el ingenio lírico de la letra de «Forfri» recordaba en cierto modo al estilo de Crema.

Y es que «Forfri» es una obra maestra en el género del *diss track*. C. Tangana utiliza todos sus recursos para meterse con Yung Beef, y se atrevió incluso a atacar su físico: «Podrías cambiar el juego, *bro*, pero te faltan huevos. / Yo he abierto un agujero pa que tos entremos. / Búscate un dentista bueno y un agente nuevo, / y me llamas luego». El estribillo de esta canción —construido sobre la base del célebre pareado «¿Quién se ha follao a tu *bitch*? / ¡Yung Beef!», convertido por arte de magia en «¿Quién trabaja para mí? / ¡Yung Beef!»— es un resumen tan ajustado como cabrón de la historia del granadino, desde sus orígenes en Kefta Boys («Me hago una porno con tu culo, pero no eres Kim; / eres el hijo de una noche del Mini y Hakim») hasta su condición actual como neopunki *underground* («Un agujero en tu negocio como el culo en Iggy, / no pudiste hacerte rico y ahora te haces *hippie*»), pasando por la herencia del *gangsta rap* y el *TiritaGate* («¿Eres un *gangster*? Fernan, hablas mucho, / pero te ha pegao el Cecilio y te ha robao el Pucho»). Para terminar, C. Tangana le recuerda a Yung Beef que, por mucho que lo diga, él no está «firmao con la calle»: «Tu sello está firmao con una distribuidora que se llama Altafonte, que son los que antes se llamaban BOA», afirmó C. Tangana en el *outro* de «Forfri», enlazando inesperadamente con el *beef* que había tenido dos años antes con Los Chikos del Maíz, que en buena medida había girado alrededor de esta discográfica («Quería que un sello nos la chupara como hizo BOA, ya estuve allí», había cantado el Madrileño entonces). «Hermano, el sistema está enamorado de ti, el sistema se nutre de gente como tú: los que se creen que están fuera pero sólo están abajo», remató C. Tangana, no sólo contra Yung Beef, sino también contra su propio yo de 2016 (ese que había afirmado que «Siempre fuimos independientes, nunca el rebaño fue para mí»).

¿Quién de los dos tenía razón: Yung Beef o C. Tangana? En el fondo, ninguno. A fin de cuentas, a lo que asistimos a mediados

de 2018 es a otra escenificación más de la clásica dialéctica entre los apocalípticos y los integrados analizada por Umberto Eco en su obra magna de 1964[54]. Los apocalípticos como Yung Beef suelen afirmar que el sistema es una mierda y que hay que mantenerse al margen, mientras los integrados como C. Tangana suelen replicar que los márgenes no existen y que, por muy mierda que sea, todos formamos parte del sistema, lo queramos o no. En su momento, yo me incliné a pensar que C. Tangana no tenía razón, que lo importante no es si alguien está dentro o fuera del sistema, sino qué está haciendo para cambiarlo. En junio de 2018 era evidente que C. Tangana había contribuido a cambiar el sistema, al menos en lo que compete a la industria musical española, pero cabía preguntarse en qué dirección exactamente lo había hecho. C. Tangana ironizaba entonces con algunos de los símbolos clásicos de la derecha (el anarcocapitalismo, la bandera rojigualda, etc.), pero a mí no me quedaba claro si su público estaba captando la ironía o, en caso de que llegara a captarla, que la ironía sirviera para cambiar la realidad. La reciente irrupción electoral de la extrema derecha en España, vinculada intrínsecamente con la memetización metairónica o postirónica de figuras de nuestra historia como el Cid Campeador o los tercios de Flandes, ha confirmado amargamente mis sospechas[55].

Sea como fuere, esta *quaestio disputata* entre Yung Beef y C. Tangana fue algo insólito y único en la escena urbana española,

[54] Cfr. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2017.

[55] Entonces, en junio de 2018, me parecía que la mejor posición que se podía asumir en esta polémica entre Yung Beef y C. Tangana por el trono imaginario de la música urbana era el pregón que había pronunciado César Rendueles en Gijón, en la XI Ventolera Republicana, justo un día antes de que C. Tangana publicara «El rey soy yo / I Feel Like Kanye»: «No sólo tenemos un rey. Tenemos muchos reyecitos en cada banco, en cada empresa del IBEX35, en cada ayuntamiento, en cada delegación de gobierno, en cada comisaría, en cada universidad privada… Tenemos reyecitos en cada casa y en cada familia. Los republicanos queremos echar a ese rey de la Zarzuela, sí, pero sólo porque es el primer paso para acabar con todos esos otros reyes, los de ahí fuera y los que llevamos por dentro» (César Rendueles, «Mi pregón en la XI Ventolera Republicana», *Espejismos digitales*, 13/06/2018).

que no admite parangón con ningún otro campo cultural. Compárese con el mundillo literario y se verá la diferencia. Por mucho que los escritores, en sus conversaciones privadas, no hablen de otra cosa que de números de ejemplares tirados y vendidos, en sus columnas de opinión para la prensa —el equivalente a los *diss tracks* de los artistas urbanos— no discuten apenas acerca de la industria editorial y, en las entrevistas que conceden, los periodistas casi nunca les preguntan por sus decisiones de promoción o publicación. «¿Estás abierto a firmar con una multinacional o apuestas por la autoedición?» es una pregunta que rara vez se plantea a los autores de libros, entre otras cosas porque es raro que un escritor autoeditado conceda entrevistas más allá de su círculo de amistades. Prácticamente ningún lector se siente traicionado porque su ensayista o narrador de cabecera deje de publicar con ese sello independiente con el que empezó y firme con Penguin Random House o el Grupo Planeta (los equivalentes a Sony y Universal en el mundo editorial), entre otras cosas porque se presupone que los ensayistas y los narradores —no digamos ya los poetas— son unos muertos de hambre a los que los editores están haciendo un favor al publicar sus pajas mentales y darles un 10% de los beneficios obtenidos a cambio. El hecho de que no se planteen estos debates en la industria editorial y sí aparezcan en el sector musical indica la diferencia de popularidad entre ambos formatos artísticos: lo cierto es que casi nadie lee libros, y demasiados ejemplares se mandan como cuota de prensa con el objetivo de que el listillo de turno se haga la foto para Instagram, mientras que la gente está escuchando todo el rato música (yo siempre he pensado que si la gente supiera de literatura una décima parte de lo que sabe de música no serían necesarias las facultades de Letras)[56].

[56] Las similitudes y las diferencias entre la industria musical y la editorial son el tema de fondo de *Trapologia*, de Max Besora y Borja Bagunyà, que en última instancia es un *diss book* contra el mundillo literario nacional y, en particular, de Barcelona. Como dice Bagunyà en

Pero hay más. Que los músicos conviertan sus discusiones acerca de su propia industria en obras de arte mientras que los escritores no se atreven a decir ni pío sobre la suya en público indica no sólo la diferencia de popularidad entre ambos formatos artísticos, sino también, en el caso de la música urbana española, la obsesión que tiene la escena nacional por convertirse en una industria musical propia. Cosa que todavía no ha conseguido, pero todavía está a tiempo.

---

un momento del ensayo en el que se reconstruye la conversación entre los dos autores y el editor del libro antes de firmar el contrato de edición: «La idea es que, de la misma manera que las subculturas invierten los valores, las normas y las convenciones del *mundo normal* y operan una ruptura del orden secuencial que lleva del significante al significado, nuestro libro será una investigación antiperiodística, una antinovela, un *sound system*. En lugar de hacer un libro sobre el trap, haremos un libro-trap, que tire *beef*, en el que el estilo y la actitud sean más importantes que el tema» (Max Besora y Borja Bagunyà, *Trapologia*, Barcelona, Ara, 2018, p. 72).

10. *OUTRO*: LA CRISIS DE LOS TREINTA

> A medida que transcurren los años y el número de páginas escritas crece a buen ritmo, también crece en intensidad la convicción de que solamente es posible escribir para los amigos.
>
> JOSEPH CONRAD

En enero de este año se estrenó *Boca Norte*, una telenovela para quinceañeros que se anunció a bombo y platillo como «la primera serie con presencia del trap y la música urbana como *leitmotiv* que mueve a los personajes»[1]. Dirigida por uno de los creadores de la serie sobre acoso escolar *Élite*, la primera y por el momento única temporada de *Boca Norte* trata sobre dos adolescentes de clase alta (Andrea y Carol) que le han hecho la vida imposible a otra chica de su colegio (Laura). De las tres protagonistas implícitas de la serie, una de ellas (Laura) no aparece hasta el final de la temporada, pues antes sólo es mencionada de pasada como algo oculto y reprimido («Laura nos va a denunciar por *bullying*», le dice Carol a Andrea). Otra de esas *teenagers* (Carol) sólo aparece a través de mensajes de texto, audio y vídeo, hasta que, al final, hace acto de presencia en el último capítulo de la temporada, desencadenando el final de la trama. La historia

[1] Irene Sierra, «Así es *Boca Norte*: la serie de Playz que te ayudará a superar el final de *Élite* a través del trap», *WatMag*, 21/01/2019.

gira alrededor de Andrea, que se ha mudado con su padre a un barrio pobre de Barcelona (El Carmel) durante el verano. El padre, curiosamente, no está contento con que su hija se quede en casa tocando el piano, así que le dice que le va a quitar el teclado eléctrico hasta que se anime a salir de casa y se apunte a alguna actividad en el centro cultural del barrio: Boca Norte.

Nos encontramos, por lo tanto, con una trama que haría las delicias de Slavoj Žižek y, en general, de cualquier lacaniano metido a crítico cultural. Por un lado, un triángulo de amor-odio que se ajusta a la perfección a la ontología tripartita del psicoanalista francés y, por extensión, del filósofo esloveno: una chica que no aparece nunca pero que constituye el fondo traumático de la historia (lo real), otra chica que aparece meramente a través de mensajes de móvil (lo imaginario) y una tercera que parece ser la auténtica protagonista de la serie porque es la única que aparece siempre en pantalla, pero que en verdad es el resultante de un conjunto de fuerzas y relaciones que la rodean (lo simbólico). Estamos, por otro lado, ante una relación padre-hija que encaja asombrosamente con la teoría del sujeto de Jacques Lacan, quien, como es sabido, identifica dos entidades que en la obra de Sigmund Freud estaban claramente diferenciadas: el superyó (la fuente del deber) y el ello (la fuente del placer). Para Lacan, el deber no reclama la represión del placer, sino su realización y su consecución hasta límites extremos. Véase cómo en nuestra sociedad actual se postula como imperativo categórico la inalcanzable máxima de «¡Sé feliz!» o, peor aún, la contradictoria orden de «¡Sé libre!» (si obedecemos a esa orden es que no somos libres). Del mismo modo, en *Boca Norte*, el padre de Andrea encarna al mismo tiempo el superyó y el ello: como fuente del deber, debería estar contento con que su hija se quede en casa tocando el piano, pero, como fuente del placer, quiere que ella sea feliz y libre, que goce saliendo a la calle y apuntándose a alguna actividad en Boca Norte, que haga

turismo de clase por el barrio pobre, donde de forma previsible se liará con un chico de clase baja con el que probablemente romperá cuando termine el verano y vuelva a su vida normal[1].

En *Boca Norte*, como es previsible, nos encontramos con la imagen estereotipada que componen los medios de comunicación progresistas de la clase baja. Andrea se integra en un grupo de «músicas urbanas» (primera vez que escucho esa expresión en plural) compuesto por —ojo con los clichés— un gay con mucha pluma, iniciativa y poder de mando (Andy); una negra que a lo largo de la temporada va descubriendo sus gustos lésbicos (Sarah); una bailarina espectacular que, no obstante, está sexualmente reprimida y sólo al final de la serie se lía con el chico que le gusta, pero éste resulta ser un capullo y filtra el vídeo de su pseudopolvo (María); el capullo en ciernes, que sufre de disfunción eréctil de tanto masturbarse delante del ordenador (Lu); un okupa *sexy* con el que tiene un *affair* la protagonista simbólica de la serie (Dani), y la follamiga del okupa sexy, que quiere ser actriz pero no da la talla (Katy).

[1] Aquí estoy apuntando a la categoría del «mediador evanescente», desarrollada por Lacan y aplicada de forma magistral por Slavoj Žižek sobre el cine hollywoodiense (en concreto, estoy pensando en su análisis de *Titanic*, de James Cameron). Simplificando mucho, el mediador evanescente es aquel personaje de transición que permite restablecer un orden que él mismo parecía a punto de subvertir. Así, en *Titanic*, el proletario Jack (Leonardo DiCaprio) es el mediador evanescente de la lucha de clases, porque su relación con la burguesa Rose (Kate Winslet) parecía estar a punto de subvertir la estratificación social, bajo la retórica de que el amor no entiende de clases sociales; pero, al final, la muerte de Jack permite que Rose recomponga su imagen —literalmente: él la dibuja a ella justo antes del hundimiento del barco— y, a partir de entonces, la burguesa sigue con su vida normal. Las palabras que Slavoj Žižek escribió acerca de *Titanic* se pueden aplicar perfectamente a *Boca Norte*: «El superficial marxismo hollywoodense de Cameron —el modo en que privilegia a las clases bajas de un modo excesivamente obvio, así como su descripción caricaturesca del cruel egoísmo y oportunismo de los ricos— no debería llevarnos a engaño. Su simpatía por los pobres esconde otra narración: el mito profundamente reaccionario —planteado de forma cabal por primera vez en *Capitanes intrépidos* de Kipling— de un joven acaudalado que experimenta una crisis personal y recupera su vigor tras un breve e íntimo contacto con la recia vida del pobre. La compasión por el menesteroso oculta su explotación vampírica» (Slavoj Žižek, «Arte e ideología en Hollywood: una defensa del platonismo», en César Rendueles (comp.), *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 13).

Como se puede ver, nos encontramos con dos bloques claramente diferenciados. Por un lado, tenemos el bloque del «Antiguo Régimen»: machos alfa atrapados por mujeres beta (Dani-Katy) y mujeres alfa maltratadas por machos beta (María-Lu). Este último, por cierto, es el único personaje de la serie que forma claramente parte de la clase trabajadora, el único que aparece trabajando en toda la temporada (en un taller mecánico) y, para un solo trabajador de cuello azul que hay en la serie, resulta ser un depredador sexual y estar sometido a una versión 2.0 del viejo mantra de que hacerte pajas te dejará ciego. ¿Qué imagen arroja *Boca Norte* del proletariado barcelonés? Huelga decir que, aunque el escenario de la serie es presuntamente un barrio pobre de Barcelona, ninguno de los personajes habla en catalán, todos tienen pinta de pijos de clase media-alta (el aspecto del ochenta por ciento de los actores jóvenes en España) y el centro cultural en el que se desarrolla la acción parece más un ateneo para *hipsters* que el edificio medio okupado que se supone que es (aunque también hay que reconocer que hay ciertas casas okupa que son difíciles de distinguir de un Starbucks).

Por otro lado, tenemos el «Nuevo Régimen», compuesto por personajes bienintencionados y sin contradicciones, de múltiples razas y géneros fluidos. Y, entre medias, la protagonista simbólica de la serie, Andrea, con la cual Sarah descubre su bisexualidad y por la cual Dani deja a su follamiga. Andrea pasa, en un solo capítulo, de tocar partituras de música clásica en el piano a componer canciones de trap: una visión altamente idealizada de la disolución de fronteras entre la alta y la baja cultura. El caso es que la protagonista simbólica de la serie se va integrando poco a poco en el grupo de «músicas urbanas» de Boca Norte. La imagen de la escena urbana que ofrece la serie es, por supuesto, casi tan paródica como la que tiene la industria audiovisual nacional acerca de la cultura *hip-hop*: del mismo modo que los medios de comunicación españoles nunca diferenciaron

muy bien entre el *breakdance* y el *freestyle* —los presentadores de televisión han sido los únicos que se han creído la milonga sobre la unidad de los cuatro elementos—, en *Boca Norte* parece como si componer canciones de trap y hacer coreografías de *funk* fuera una y la misma cosa. El resultado es que —en la tan cacareada «primera serie con presencia del trap y la música urbana como *leitmotiv* que mueve a los personajes»— tal presencia se limita a un videoclip de treinta segundos por capítulo en el que los actores bailan en grupo sobre una canción de Blondie, D'Valentina, La Fanny o Fusa Nocta.

Mientras la trama avanza en *Boca Norte* —Dani rompe con Katy, Lu abusa de María, Dani se lía con Andrea—, esta última, la protagonista simbólica de la serie, no se atreve a contarle la verdad a Carol, la protagonista imaginaria, y, en su lugar, le manda mensajes diciéndole que está harta de «los pringaos de Boca Norte» y de «este barrio de pobres de mierda». Una lectura sociológica superficial de estos mensajes llegaría a la conclusión de que Andrea está mintiendo a Carol porque no quiere perder su estatus de clase ante ella, pero nosotros sabemos, gracias a nuestra lectura zizekiana, que esas mentiras revelan la verdad acerca de Andrea: que es una elitista y una abusadora. La prueba de ello es que la protagonista simbólica no va a pedirle perdón a Laura, la protagonista real de la serie, hasta que, por error, les manda a los de Boca Norte un mensaje que iba dirigido a Carol[2]. En otras palabras: lo simbólico no se reconcilia con lo real hasta

[2] Éste es el mensaje de voz que Andrea (protagonista simbólica) quería mandarle a Carol (protagonista imaginaria), pero que por error envía a los de Boca Norte: «Es que mi padre me obliga a ir a la mierda esta de Boca Norte. Tengo que seguirles el rollo a los tíos estos y... buah, tía, si hay uno que se llama "Dani" que vive de okupa, tía, en plan supercutre; el otro va de que sabe de música y no tiene ni puta idea; y las tías, buah, es que una es una monja, la otra va de actriz y es una pringada, y una de ellas está tan desesperada que me ha tirado la caña. Tía, no son mis colegas». Como se puede ver, se trata de una definición muy ajustada de los personajes de la serie, aunque todavía está cargada de muchos prejuicios imaginarios o simbólicos acerca de las clases y los géneros. Todavía no ha penetrado en la profundidad de lo real lacaniano.

que lo imaginario no se revela públicamente. La serie manda, de este modo, tres mensajes: el mensaje simbólico de que, a través de las «músicas urbanas», personas de diversas clases, razas, géneros y regímenes ideológicos se pueden entender; el mensaje imaginario del clasismo y el elitismo; y el mensaje real del abuso y el maltrato.

Un lector poco caritativo podría llegar a la conclusión de que el mensaje de este libro es ese mismo: el mensaje simbólico de que a través de la música urbana (en singular, por favor) la filosofía se puede reconciliar con la cultura popular; el mensaje imaginario de mi presunto clasismo o elitismo al haberme atrevido a escribir un libro sobre el trap sin formar parte de ese mundo; y el mensaje real sobre lo mucho que he abusado de la paciencia de mis lectores, maltratándoles a lo largo de tantas páginas sin haberles ofrecido ninguna conclusión rotunda y definitiva. Como es evidente, el único mensaje que yo reconozco como propio es este último: este libro no tiene una conclusión rotunda y definitiva más allá de las tesis o hipótesis particulares que se han planteado en los capítulos previos acerca de temas como la crisis en España, la generación de los *millennials*, la concepción teológica del mundo, la cordura en la locura, la problemática del arte político, los enconados debates feministas, la obsesión con el pasado, la posibilidad del futuro o la situación de la industria musical. Por suerte o por desgracia, al no tener una conclusión rotunda y definitiva, este libro no se puede defender en su conjunto, pero tampoco se puede atacar en su conjunto, sino que hay que ir peleando tesis por tesis, hipótesis por hipótesis.

Pero no todo el mundo piensa lo mismo. Ha habido gente que ha atacado este libro en su conjunto antes incluso de que terminara de escribirse. Así, en abril de 2019, Blanca Martínez Gómez y Alicia Álvarez Vaquero criticaron desde la radio del Primavera Sound el mero hecho de que yo estuviera

escribiendo este libro. Según Álvarez Vaquero, yo iba a «escribir un libro sobre un género musical del que no tenía ni idea» y «estaba invisibilizando a mujeres a las que yo sabía que estaba quitando la información, porque no había investigado ese tema»[3]. Supongo que para Álvarez Vaquero no cuentan como investigación las tres entrevistas de más una hora de duración que un servidor ha hecho a las tres figuras más importantes de la escena urbana española (C. Tangana, Yung Beef y Bad Gyal) y que tampoco cuentan como investigación —ni como reconocimiento ni como visibilización del trabajo ajeno— los cientos de referencias bibliográficas que contiene este libro. ¿Desde cuándo citar a tus colegas de profesión es «quitar la información»? ¿Cómo puede uno saber que alguien no tiene ni idea de un tema antes de escuchar o leer lo que esa persona tiene que decir o escribir sobre ese tema? Para Blanca Martínez Gómez la respuesta es bastante clara: las personas que no pertenecen al mundo del trap no pueden tener ni idea de trap. En sus propias palabras:

> Tanto la filosofía como muchos saberes en realidad son la ciencia del ser, encarnados en la persona que eres, en cómo nos sociabilizamos, en cómo nos comportamos los unos con los otros, en cómo es la sociedad contemporánea; y si no eres, si no te sociabilizas, si no estás, si no bailas, si no sientes, si no cuidas los afectos, qué vas a teorizar[4].

No me opongo a esta mezcla tan curiosa de la jerga de la autenticidad (uno sólo puede hablar subjetivamente de lo que ha experimentado de manera personal) y de la metafísica de Parménides (la ontología como teoría del ser), siempre y cuando recordemos la primera y más importante de las conclusiones del filósofo eléata: el no-ser no existe. Lo que Martínez Gómez cree

[3] Alicia Álvarez Vaquero y Sergi Cuxart, «El magaSín: Congreso de Ontologías Feministas», *Radio Primavera Sound*, 02/04/2019.
[4] Ibíd.

que es el no-ser (un periodista musical que no baila ni siente) es, en verdad, un ser-otro, una forma distinta de ser. En otras palabras: yo no soy un periodista musical, sino un filósofo. Y para mí, igual que para buena parte de la tradición filosófica, desde Platón hasta Quentin Meillassoux, pasando por Immanuel Kant y Edmund Husserl, la filosofía no es un saber de primer grado, sino una reflexión de segundo grado sobre materiales ya dados. Aplicado a nuestro caso: la filosofía del trap en España no consiste en entrar con un pase de prensa a un concierto de música urbana para «sociabilizarse» y «cuidar los afectos» con los artistas urbanos de turno, sino en reflexionar a partir de los saberes y los materiales ofrecidos por tales «sociabilizadores» y «cuidadores de afectos». En ese sentido, estoy infinitamente endeudado con Álvarez Vaquero y con Martínez Gómez, no sólo porque sus artículos y entrevistas han sido una fuente primaria sin la cual este libro no se podría haber escrito, sino, sobre todo, porque, como solía decir Gustavo Bueno, «pensar es pensar contra alguien».

Por lo demás, yo sí que he sentido y he bailado la música urbana española; lo que pasa es que no lo he hecho en conciertos y festivales, sino en mi casa o mientras corría por el parque. En ese sentido, formo parte de ese grupo mayoritario de personas que han seguido con interés el desarrollo de la escena urbana española sin haber asistido nunca a un concierto o festival de ese tipo de música, ya sea por falta de dinero, ya sea por falta de interés. Yo soy de los que piensa que lo interesante y novedoso de la escena urbana nacional es que uno puede estar al tanto de ella sin tener que hacerlo de manera presencial y que la mayor parte de la música urbana española suena mejor en YouTube que en directo. Y no soy el único que lo piensa. A finales de 2017, Víctor Lenore publicó una crónica sobre el Tag Music Festival, el primer festival exclusivamente trapero en España, celebrado en el Palacio de los Deportes de Madrid con un cartel

compuesto por lo más granado de la escena urbana española (C. Tangana, Dellafuente, Rels B, Bad Gyal, One Path, Mueveloreina, etc.). ¿Veredicto?

El trap español es un género de medios tiempos y voces susurradas, muy poco propicio para un estadio, donde el sonido se dispersa y las voces se amortiguan. Tampoco es que la escena destaque por sus estribillos adictivos, así que la sensación de uniformidad sonora es total. [...] El público que más vibra no es el que escucha con atención, sino el que consigue abstraerse del sonido tristón y reproducir en su cabeza sus recuerdos de las canciones. En el ecuador de la noche, una veinteañera se fija en mi cara de aburrimiento, que parece bajarle un poco el pedo. «Claro, tío, es que tú no sabes la cantidad de veces que hemos follado escuchando esto», me espeta. Creo que ésa es la clave: el trap interpela como una música generacional, la que «es tuya» porque ejerce de banda sonora de tus polvos y colocones. Es la que molesta a tus padres y crea vínculos con la gente de tu edad[5].

Yo ya he reconocido que no me he drogado ni he follado escuchando trap. Un lector poco caritativo podría llegar a la conclusión de que escucho trap justamente porque ni me drogo ni follo y busco una compensación o una evasión de mi gris existencia. Yo, por supuesto, no comparto ese tipo de teorías psicoanalíticas, porque, como se ha visto a lo largo de este *outro*, soy más lacaniano que freudiano. Por lo demás, en mi caso no es cierto que el trap moleste a mis padres, aunque sí es verdad que la música urbana me ha permitido crear vínculos, en ocasiones polémicos o antagónicos, con la gente de mi edad, lo cual me lleva al último tipo de crítica que se ha vertido contra este libro antes de ser publicado: que yo ya soy demasiado mayor como para seguir escribiendo sobre estos temitas.

[5] Victor Lenore, «Tag Music Festival: la juerga más triste del año», *El Confidencial*, 08/12/2017.

A comienzos de 2018, la dibujante Irene Márquez publicó en la revista satírica *El Jueves* una tira cómica sobre las personas que son demasiado mayores para escuchar trap y lo saben. Entre ellos se encuentran los que, a pesar de provenir de la clase media y tener más de treinta años, se empeñan en hablar «como si estuviera en un videoclip de Kaydy Cain». No es mi caso: en las entrevistas que he hecho a artistas urbanos españoles nunca he intentado imitar su forma de hablar ni he rebajado el nivel filosófico en el que a mí me gusta plantear mis preguntas, y creo que mis entrevistados han apreciado ese gesto de antipaternalismo y de autenticidad académica (que es lo único que soy y lo único que he querido ser en mi vida: un académico). Sin embargo, ya se sabe que en la comedia una cosa es graciosa y también la opuesta, de modo que la tira cómica de Irene Márquez no encontró ningún inconveniente en incluir una referencia explícita a mis entrevistas. «El trap nace en el barrio, pero tiene algo que fascina a los 30/40 añeros con carrera y doctorado, que se vuelven locos buscando justificaciones sesudas para disfrutar de esta música con la conciencia tranquila»[6], reza el cartucho de la viñeta, en la cual figura una caricatura de mi entrevista a Yung Beef. Curiosamente, yo entonces no estaba doctorado y apenas tenía veintisiete años (exactamente la misma edad que Yung Beef, a quien le pregunté por el club de los veintisiete, del que, según la canción «*Ready* pa morir», estaba listo para ser el siguiente miembro honorífico). Dos años después, ya con el título de doctor y aproximándome fatídicamente a la treintena, me puedo preguntar más en serio si ya soy demasiado mayor para seguir escribiendo sobre el trap. Y la respuesta, obviamente, es que sí. Pero ya nos advirtió Hegel de que «cuando la filosofía pinta su gris sobre gris, entonces ha envejecido una figura de la vida y, con gris sobre gris, no se deja rejuvenecer, sino sólo

[6] Irene Márquez, «Eres demasiado mayor para escuchar trap, y lo sabes», *El Jueves*, 28/02/18.

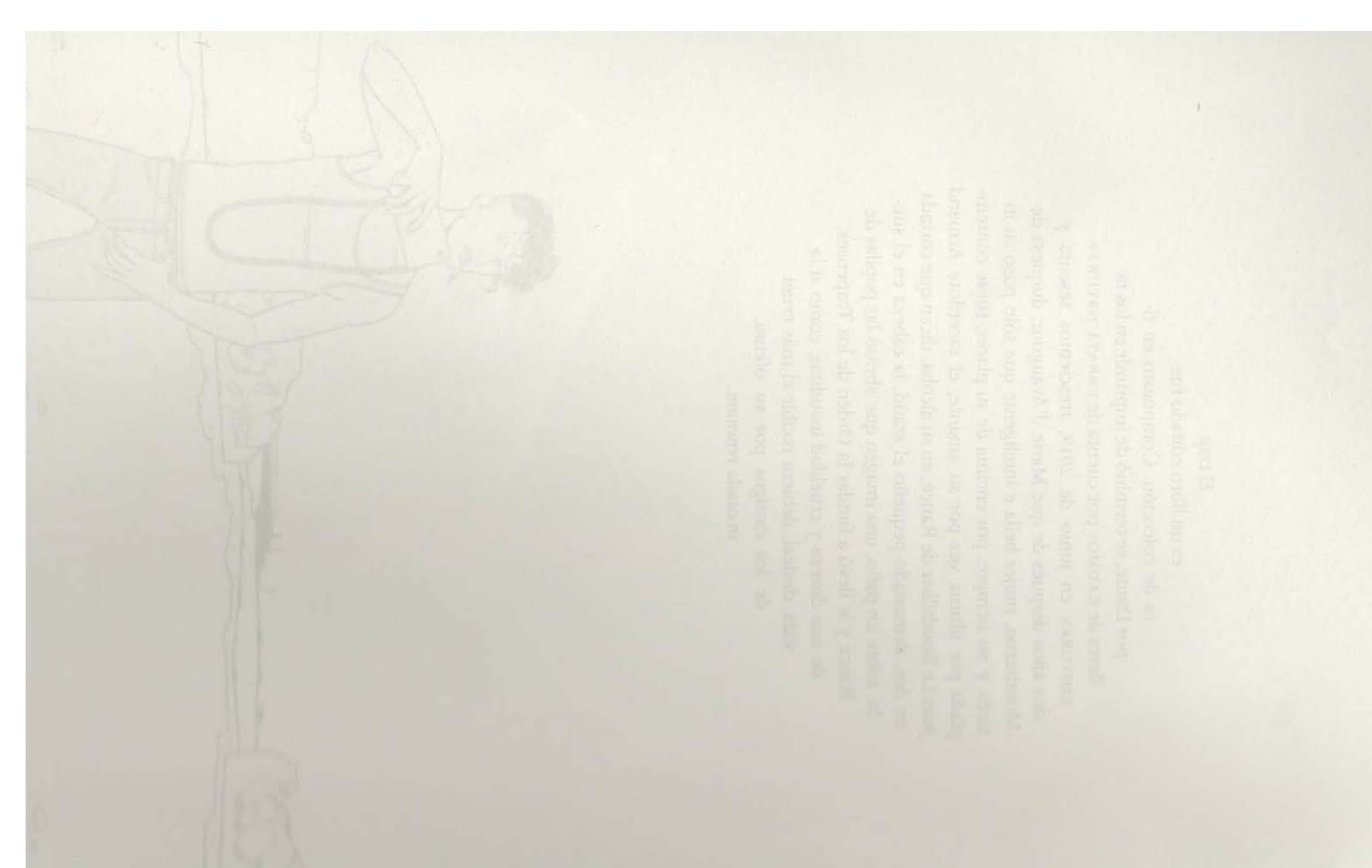
conocer; el búho de Minerva sólo levanta su vuelo al romper el crepúsculo»[7]. En otras palabras: sólo se puede filosofar sobre algo cuando ya es demasiado tarde para hacerlo. El objetivo de la filosofía no es rejuvenecer la realidad, sino, incluso, envejecerla más todavía.

Cuando entrevisté a Yung Beef le pregunté por mi amigo, el editor que quería publicar un libro suyo, daba igual si en prosa o en verso, ficción o no ficción, escrito por él o no. ¿Finalmente te va a corregir «las faltas d hortografia»? Yung Beef me explicó que todo había sido un malentendido, que esa respuesta no la había escrito él, que había sido un miembro de La Vendicion que, después de leer el mail de mi amigo el editor, se había preguntado a sí mismo: «¿Qué haría Yung Beef en mi lugar?». ¿Así que todo esto no ha sido otra cosa que la sobreinterpretación de un subalterno que por un momento quería ponerse en la piel de un trapero? Parece que sí.

[7] G. W. F. Hegel, *Fundamentos de la filosofía del Derecho*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1993, prefacio.

El trap
es un libro editado fue-
ra de colección. Compuesto en ti-
pos Dante, se terminó de imprimir en los ta-
lleres de KADMOS por cuenta de ERRATA NATURAE
EDITORES en junio de 2019, trescientos sesenta y
dos años después de que Marie d'Avaugour, duquesa de
Montbazon, mujer bella e inteligente que sólo puso su in-
terés, y no siempre, por encima de su placer, fuese contem-
plada por última vez por su amante, el sacerdote Armand
Jean Le Bouthillier de Rancé, en su alcoba, dicen que cortada
en dos, demasiado pequeño el ataúd, la cabeza en el sue-
lo, sobre un paño, una imagen que abrasó las pupilas de
Rancé y le llevó a fundar la Orden de los Trapenses,
de una dureza y crueldad inauditas, como si la
vida, desleal, debiera recibir el más cruel
de los castigos por su ofensa,
in cauda venenum.

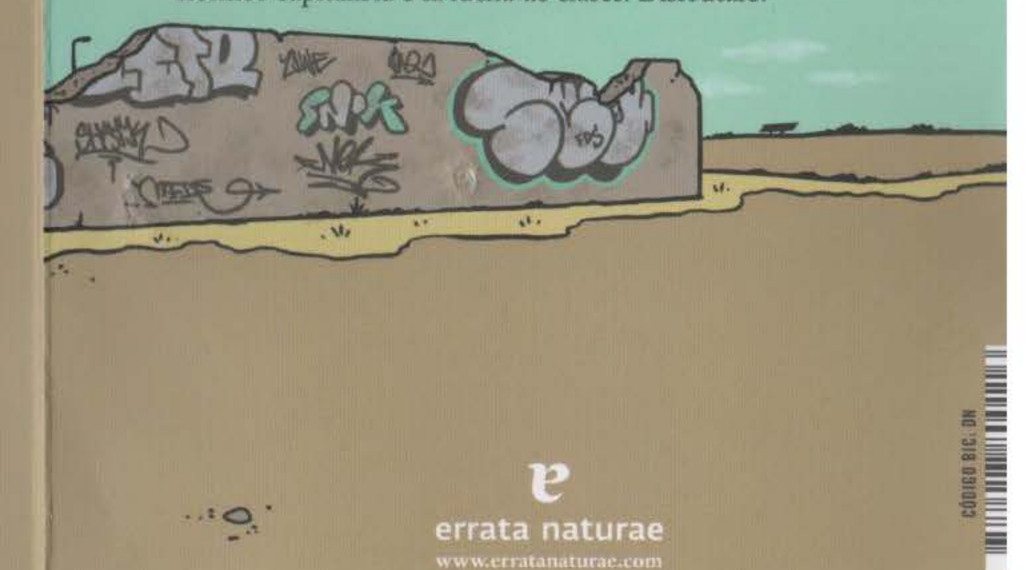




OTROS TÍTULOS PUBLICADOS
POR ERRATA NATURAE

- *The King*
  Bienvenidos al universo literario de Stephen King
  VV. AA.
- *El cuento de la criada*
  Ensayos para una incursión en la República de Gilead
  VV. AA.
- *Wonder Woman*
  El feminismo como superpoder
  Elisa McCausland
- *Joy Division*
  Placeres y desórdenes
  VV. AA.
- *Star Wars*
  Filosofía rebelde para una saga de culto
  VV. AA.
- *Extra Life*
  10 videojuegos que han revolucionado la cultura contemporánea
  VV. AA.
- *Geopolítica de las series*
  O el triunfo global del miedo
  Dominique Moïsi
- *Regreso a Twin Peaks*
  VV. AA.
- *True Detective*
  Antología de lecturas no obligatorias
  VV. AA.
- *Juego de tronos*
  Un libro afilado como el acero valyrio
  VV. AA.
- *The Walking Dead*
  Apocalipsis zombi ya
  VV. AA.

La primera pregunta es obvia y necesaria: ¿qué es el trap? Para Yung Beef, «el trap es cocaína y follar». Bien, de acuerdo. Pero, entonces, ¿qué hace Ernesto Castro, autor de este libro, que dice ser un joven abstemio, que no ha probado ninguna droga dura y hace años que no folla, tarareando a todas horas las canciones lascivas y politoxicómanas que solemos llamar «trap»? ¿Qué le lleva a dedicar tanto tiempo a escribir el primer libro amplio e imprescindible sobre el trap que se puede leer en castellano? Más aún: ¿qué le ha pasado a la juventud española para que un doctor en Filosofía de clase media tenga como referente cultural a una figura como Yung Beef? Sin duda alguna, y en muy poco tiempo, el trap no sólo se ha hecho un hueco en la industria musical y en los medios de comunicación *mainstream*, sino que ha obtenido una popularidad social apabullante. Pero hay algo más. La hipótesis de Ernesto Castro es que el trap ha sido la banda sonora de la crisis en España (una crisis que ha sido principalmente económica, aunque también social, cultural y generacional). Partiendo de esta premisa, el libro evalúa desde un punto de vista filosófico y sociológico la historia del trap en España, su relación con el rap, las figuras más importantes de la escena urbana, así como la relación de esta música con cuestiones como el feminismo, la generación *millennial*, la memoria histórica, el apropiacionismo cultural, el modelo económico capitalista o la lucha de clases. Disfrútalo.



errata naturae
www.erratanaturae.com

CÓDIGO BIC: DN